符号学译丛 ◎ 丛书主编 赵毅衡 唐小林



莫利涅先生是法国著名的文学符号学专家，
本书以哲学认识论为切入点，
以名家名作为分析对象，
论述辅以西方身体理论，
阐幽发微，视角独特，观点新颖，
不失为近年来文学符号学的一部力作。

Sémiostylistique

符号文体学

〔法〕乔治·莫利涅/著　刘吉平/译



四川大学出版社

符号学译丛

2014—2015年出版目录：

皮尔斯著，赵星植译：《皮尔斯论符号》

托多罗夫著，方芳译：《奇幻文学导论》

克里斯蒂娃著，张颖译：《诗性语言的革命》

佩特丽莉著，周劲松译：《符号疆界：从总体符号学到伦理符号学》

库尔、马格纳斯编，彭佳、汤黎等译：《生命符号学：塔尔图的进路》

艾赫拉特著，文一茗译：《电影艺术与符号学》

埃诺、贝雅埃编，怀宇译：《视觉艺术符号学》

宇波彰著，李璐茜译：《影像化的现代—— 语言与影像的符号学》

韦尔南著，曲辰译：《符用学研究》

莫利涅著，刘吉平译：《符号文体学》

贝尔金著，魏全凤译：《馈赠的社会符号学》

谢赫特著，余红兵译：《符号学与艺术理论：在自足论和语境论之间》

文内尔著，魏伟译：《坠落的体育明星、媒介和名流文化》

艾赫拉特著，宋文译：《丑闻的力量：大众传播中的符号学与实用主义》

2016—2018年出版目录（略）


ISBN 978-7-5614-8012-0

9 787561 480120 >

定价：33.00元

四川大学哲学社会科学出版基金资助

符号学译丛 ◎ 丛书主编 赵毅衡 唐小林

符号与传媒
Semiotics & Media

莫利涅先生是法国著名的文学符号学专家，
本书以哲学认识论为切入点，
以名家名作为分析对象，
论述辅以西方身体理论，
阐幽发微，视角独特，观点新颖，
不失为近年来文学符号学的一部力作。

Sémiostylistique

符号文体学

〔法〕乔治·莫利涅/著 刘吉平/译



四川大学出版社

责任编辑：梁　平
责任校对：喻　震
封面设计：米迦设计工作室
责任印制：王　炜

图书在版编目(CIP)数据

符号文体学／（法）莫利涅著；刘吉平译．—成都：四川大学出版社，2014.9
（符号学译丛／赵毅衡，唐小林主编）
ISBN 978-7-5614-8012-0

Ⅰ.①符… Ⅱ.①莫… ②刘… Ⅲ.①符号学-文体论 Ⅳ.①H0

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2014）第 210107 号

Sémiostylistique by Georges Molinié

四川省版权局著作权合同登记图进字 21-2014-157 号

书名　**符号文体学**
FUHAO WENTIXUE

著　　者　〔法〕乔治·莫利涅
译　　者　刘吉平
出　　版　四川大学出版社
地　　址　成都市一环路南一段 24 号（610065）
发　　行　四川大学出版社
书　　号　ISBN 978-7-5614-8012-0
印　　刷　郫县犀浦印刷厂
成品尺寸　170 mm×240 mm
插　　页　1
印　　张　12.75
字　　数　239 千字
版　　次　2014 年 9 月第 1 版
印　　次　2014 年 9 月第 1 次印刷
定　　价　33.00 元

◆读者邮购本书，请与本社发行科联系。
电话：(028)85408408/(028)85401670/
(028)85408023　邮政编码：610065
◆本社图书如有印装质量问题，请
寄回出版社调换。
◆网址：http://www.scup.cn

前　言

呈现在您面前的这些篇什是一系列的分析文章，尽管为了自成体系，各篇文章按照一定的逻辑被编排在一起，但它们只是提出的假设。显而易见，它们是作为命题而被提出的。所有的命题都有待商榷，我不曾想过对这些论题一一论证，更没有试图让任何人信服。

为了实现这一计划，我们应该相信真实（vérité），相信主观性的现实主义：按照我的意思，它指的是信仰、科学神话和吸引策略（la stratégie de la séduction）的综合。现在是指出主要出现在“人文科学”中第一“真实”的悖论性的时候了。(引号是为了突出其虚假的可能性吗?）它是话语（discourse）构建起来的假设的主体。

这一立场会产生三个要点：

首先是系统思维（pensée systématique）的问题。诠释体系有强迫、僵化和杀戮的趋势，它自然地推导出双重幻象，紧紧地与现实粘连在一起，现实也成了检验它存在的真实性的试金石。但是拒绝系统思维则可能带来更多的解释学的困境，而不会增加方法论的优势。如果我们不进行全面的诠释，那么就有将分析对象过分细化，使其缺乏连贯性，以致使之丑化的风险。

只要能意识到系统思维的局限性，摒弃其中心化倾向，拒绝相信它的真实性、无限性和排他性，那么这种想法似乎不失为最为理智的思维方式。

其次，我们不能以一种体系有待商榷、值得推敲就断定它为虚弱的体系。除非这是对潜在受众的一种骗术，否则，一种体系只有在构建时被假设为是有待商榷和推敲的，才能显现出它的效率和强大。目前看来，该体系相对于后面要指出的普遍推论而言，比其他体系更加有效。总之，从当下着眼，这个体系具有逐步辩驳的特点，会比其他理论化体系更有成效。

最后，在为法国以及国外各种读者推出数本著作（在符号学领域共六本）后，经过多年深入思考，我做出了这一概括：在读者看来，本书做出的概括应该是水到渠成的。它反映出不断深入但并未终结的思考的现状，会带来某些调整或者理论上的变化。整体而言，它贯穿着数条中轴线，或者称为方法论和解

释学的核心要义。

一个暂时强势的体系必然会受制于中心不断转移的批评学的制约：这种亚里士多德式的论述方法接受了分析所处时代的相对稳定性，这一时代总体而言是同质的，我们将在本书中对此展开详尽的阐述。

事实上，这篇前言纯粹是谨小慎微的言辞，在结束之前，我得坦诚地直面一些棘手的问题。我们不能对 21 世纪文化人类学的重要课题置若罔闻，而是要建构一种新的万能批评的基础。这一批评既反对身份认同又反对本质主义，它可以让人们以同一方式思考一个三重命题：跨符号学架构下的艺术的总体关系，以快感为核心的艺术理论（此处的艺术主要指话语艺术），奥斯维辛后的艺术。

本书即反映了这种方法，它也是这一思考责任（devoir-penser）的体现。

目　录

导　言

我们也许会对艺术和文化的一般问题产生兴趣。这方面的书籍汗牛充栋，这些著作参考了某些批评学家的学说。最为著名的法国诗学理论家热拉尔·热内特（Gérard Genette）最终将文学分析和对艺术的整体分析综合起来。然而，在法国，诸如路易·马兰（Louis Marin）和勒内·德莫里斯（René Démoris）这样的学者很早以前就致力于文学－视觉艺术之间具体关系的研究。这里的隐忧即我们的研究领域：看到本书题目，出现在脑际的第一个术语可能会是（文学或者艺术的）批评。既然这里讨论的是文体学和符号学，我们也许有必要重新审视这两个学科的交错关系。

首先，假设我们不承认对象的自主性。这是一个事关学科场域关系的认识论决定。

我们不可避免地会提出一种视角，或者说是在社会和哲学维度上一种对解释学的澄清，来作为一切具体分析的前提。在这一点上，我们承认我们的研究内容（或者将要研究的内容）总体上折射着社会学式的疑问，即社会学话语。我们将会发现这种分析方法与米歇尔·梅耶（Michel Meyer）的批评方法有很大的类比性。

众所周知，社会学式的疑问在它最为激进的时期，被特奥多尔·W. 阿多诺（Theodor W. Adorno）变为既明晰又颓败的学说：他对论题的论证远不如他对论题采取的审视立场富有成效。我们将会就此进行阐释。

如果不能为论述的内容打好基础，还要坚持对它进行论述，甚至没有触及分析的术语——这种分析只局限于下定义，很显然，我们会陷入明显的自我矛盾之中。人们会说我们偏离到对社会现象（phénoménal social）的研究中了。

议会工作期、爱情和农业都是实践的整体，在某些社会（我们的西方社会，尤其是长久以来的法国社会）当中，我们称之为艺术实践。它涵盖了社会经济组织中由此引出的一切假设和结果。要对它的具体特性做出界定并非易事，因为我们假设在这种实践中存在着一种具体特性——在理论上，存在这样一个预期理由（pétition de principe），同时我们也承认这种实践（praxis）的

社会机构的形式（博物馆、研究市场、教育）。

在这种社会实践的不同形式中，有语言艺术、话语艺术。尽管某些语言学家，特别是罗曼·雅各布森派的语言学家，为了突出它的局限、纯洁和话语艺术，喜欢使用“诗学领域”来称呼它，但从19世纪以来它们还是被称为文学。如果不就细节进行讨论，那么我们可以说，话语艺术相对于其他艺术门类的具体特性就是它的材质，使它成为事实存在的正是（话语）言语。

作为特定艺术载体的言语，与有着不同载体的其他艺术相对立。很明显，这里所说的其他艺术是指所有的非话语艺术。在明确的社会实践中，言语可以被感知，因为言语被生产、传播、消费并且被接受：这恰恰是我们这里提到的“话语”的确切含义。本书中将要涉及的与话语艺术相关的社会现象就是指言语。

我们将对艺术效应进行思考，这正是本书的目的。我们将研究具体效应中对艺术的思考方式：我们不会在分析中陷入预先的定义而作茧自缚，不会从社会经验出发，也不会从被贴上艺术标签的实践出发去进行分析。

人们习惯用文体学指代语言科学中所有的批评手段——我在其他场合已经就此做过大量解释，这些批评手段把文学话语的组成部分当作文学特性，也就是说，它把文学话语的语言学功能当作了文学特性。换言之，这样定义文体学，好比把一场征伐当作了一次革命[①]。这种棘手而又必要的学科思想不会引出诸如文学性（littéralité）的条件、接受价值以及限度的问题。物质的、干枯的文体学尽管曾经得到确立，但是被生成实践（les praxis génériques）的解释性文体学所超越。这一学科的思想不可或缺而且充满智慧，但却被束缚在内在主义（l’immanentisme）的桎梏中。内在主义将所考察的对象中心化，却从来不探究它的背景。

所以我们要借助更具特点的话语来超越“这就是您女儿保持沉默的原因”[②]的戏法。

因此，我们有必要借助另一学科，这一学科的第一目标就是分析符号价值表现或者实现的过程。准确地说，这里的符号指的就是话语记号的整体。这一学科同时还能提供这些实现过程的象征化模式：它就是符号学。除了皮尔斯（Peirce）的理论外，我们还将系统地运用路易·叶尔姆斯列夫（Louis

---

① 本学科就这方面最近的认识论文章是安娜·若贝尔（Anna Jaubert）在《语法信息》杂志上发表的《文体学及其领域》（第70期，1996年6月号）。

② 译者注：语出莫里哀的《屈打成医》。

Hjelmslev）的理论化学说。

我们由此推出了符号文体学（sémiostylistique）。

这一正在成形的理论与被我称为次级符号学（la sémiotique de second niveau）[①]的学说相似，我指的是在人类学价值体系中的文化表现研究。这一学说自身融入了文化符号学，它的研究方法与弗朗索瓦·拉斯捷（François Rastier）的普通语义学学说的研究方法一致。符号文体学的理论已经得到广泛深入的探究[②]，它应当以认识论的架构为基础（我认为这是科学性的需要），以蒙特利尔大学的怀特·墨索（Walter Moser）先生在研究概念循环时所用的方式进行。墨索先生在研究知识理论的演进时提出了这种理论。为了便于思考，为了方便对亚里士多德论题和现代语言学论题进行论证，我将对这一方法再次做出阐释。

按照这一推理方法进行研究，我们将会遇到逻辑上的困境。在诠释达到（临时的）极限后，这些困境会以无法思考的形式出现；它也可能以另一种方式出现，即与分析的其他命题相矛盾。对于这种极限或者矛盾，我持欢迎的态度，因为它在假定的前提下，保证了各个趋异、封闭的方法的最大有效性。

最后，渐进的思考实践将会弥补这种研究方式，它的不足之处是众所周知的（一切都是不稳定的）。但是在今天看来，这种研究方式要比现代主义中的后本质主义（idéologie post-essentielliste）和后实证主义（idéologie post-positiviste）的大杂烩更经得起推究。

---

① 这一提法主要出现在由 J. 马扎兰拉（J. Mazalayrat）和乔治·莫利涅（G. Molinié）主编的《文体学词汇》（法国大学出版社，1989 年版）一书中。

② 请主要参考乔治·莫利涅（G. Molinié）和阿兰·维亚拉（Alain Viala）合著的《接受的方式——勒克莱齐奥的符号文体学和社会诗学》（法国大学出版社，1993 年版）。

第一章 跨符号、符号间、客观世界和象征化世界

当我们不太了解事物（la chose），特别是在怀疑它，甚至不能确定它是某物（quelque chose）时，我们常常不得不原地打转，很明显我们遭遇到了社会具体性、物质经验主义。它不容置辩、无可反驳，犹如灵异电影般引发一连串幻象。没有人能把它当成是虚幻的，但是“我”（moi）却能通过社会的和现象学的方法看到它、感知到它。这里存在着第一个矛盾，至少是第一个紧张关系（tension），人们可以（被迫）接受。

当处于这种紧张关系之中的时候，我们无法找到一种可以检查或确认主体——有自我意识的主体性——与其外部关系的手段。这里的外部，我们通常称之为客观世界（le monde）。众所周知，大部分的知识理论和语言哲学公开或者隐蔽地提出，假设客观世界中存在检查核实知识、语言的手段，在此我们予以否认。

从神经学和认知心理学研究的角度看，我们可以超越人为的思考能力，大体假设出与前面思考不相矛盾的模式。简言之，它以理解事物的基本需求为导向。

有着个体主观意识的主体，通过化学的－神经的－心理的指令和与它相异的外部的事物发生关系。这种既稳定又持久的接触和“客观世界”有关，我们姑且把它当成术语来接受。我们至少要保留这一客观世界的自主（l'autonomie）或者说事实性（la facticité）。

即使这种接触很频繁，但是从社会的角度看，该接触也是基本的。现在我们得考虑指令的传播程序。对与外部的接触进行分类，这是这一程序的作用和目的。我们可以认为，很明显，这种程序将最大限度地实现接触的分类化，我们把这一复杂的象征过程称为言语（le langage）。我们也认为语言对这种接触实行了最大程度、最为具体的分类。准确地说，这是局限意义或者严格意义上的言语，话语言语（le langage verbal），或者称为语言学。

我们立即能从这一命题中总结出一系列结论。

为了便于思考，我们将指称、命名这一过程中的各个要素，并试图对这一过程做出描述。我建议命名上面提到的程序传播的事物总体，这种做法与符号学的传统一致。这个程序是一个象征化的过程，象征化具体的、最大化的实现通过言语分类而达成：我们把通过这个途径产生的总体，称为象征化世界（le mondain）。可以说世界通过传播途径被世俗化，这种传播途径通过（话语）言语实现了最大化的分类。

象征化世界就是被传播的世界，更进一步地说，是被分类的世界①。

这一论题的理论结果非常重要。我们可以用下面的方式表述之：整个象征化世界是可以被感知的，所有可以被感知的事物都属于象征化世界。也就是说，我们只能感知到象征化世界，绝对不会感知到客观世界：客观世界是不可描述的。

客观世界的不可描述性——如果可以这样认为的话——有着确切的含义：它是我们的理论化所产生的必然结果。从语言的角度看，我们无法言说、表达世界；我们可以通过某些表达方式，用隐喻或者抽象的办法谈论客观世界。一旦言语参与进来，客观世界就会在分析的框架内、在认知内部、在表达出来的象征化的世界中游走。与此相关的论题也就成了谬误。这些论题与各种话语的困难、模糊性、神秘性以及它们的接受问题没有任何关系。

那么这是否意味着通过言语只能表达客观世界（Le mondain）的经验（l'expérience du monde）而不是通常情况下的象征化世界呢？当然不是。我们可以对它进行个别考察。

在逻各斯（logos）之前，存在着神秘的、前社会化的人文境遇：对我们而言，这更像一种自然状态，而事实上这里涉及野蛮（la barbarie）。

最初的儿童心理发展也是这种状态。

我们可以说，这两种情况都是前象征化状态，或者称之为象征化未开始的状态。

这是言语分类普遍化造成的社会失范，它将语言互动置于世界与象征化世界之间——我们称之为癫狂（la folie）。

这是对世界象征化的超越，是对逻各斯实践的超越。它就像复活的死人，将语言的分类功能魔鬼化；它超越了传播，使象征机制遭到破坏，被变质以至于被颠覆。一言以蔽之，所有间接指称是对反文化、反逻各斯的修正，是对死

---

① 这和巴托（Batteux）神甫的自然（la nature）类似。（见于《被简单化为单一原则的美术》，1746 年版）

亡的声音之掩饰。我们处在 20 世纪和 21 世纪的交替阶段，大家很清楚，这不是刻意的卜算：大家可以猜想，我在暗示官腔（langue du bois）[①]，或者一般意义上的集权语言。我们不应该回避，很明显，对于这种广泛存在的语言行为，我们都有很多经验。在技术层面上，它完美无缺、声势浩大；在实践和理论层面，我们可以称之为纳粹语言。在幽暗的感情中存在着无限的表达，我们似乎面对着一个词语联盟，然而在文化的历史核心中，它仍然事关语言、传播和最高限度的分类，当然也事关纳粹主义。这是象征化的语言，是被喧闹的沉默穿越的象征化世界。

为了分析社会实践，我们在后面将会重新提及它。它很不光彩地被淡化出了语言学思考的场域，如同什么都没有发生一般。

最后，我们还得为宗教言语的功能留出一席之地，并要用非神学的手段来对其概念化，虽然这个难度很大。在这种情况下，非神学的理性方法也许不存在。很明显，这里的问题是将宗教言语去除宗教特性，使之和其他类别的社会行为处于同一水平。换言之，就是让宗教言语的分析方法只具有随行功能（performatif），就像文学言语一样。在此，我们也应该考虑前面提到的第三种情况——癫狂言语，它具有文学语言的潜在特点，是世界象征化的次级形式，无疑也具有不稳定性和分类功能的特点。（当然，我们会在书中就此详细论述，它也是本书的目的之一，这也不是我第一次对文学言语和癫狂言语进行类比[②]，如果大家知道癫狂语言的含义的话。）

除了将话语语言分类最大化，另一个问题就是探究是否存在其他的传播途径。尽管我不对此持反对态度，但是重提传播象征体系潜在的场域毫无意义，传播象征体系指的是言语使世界象征化的体系。我们也可以这样提出问题：是否存在非暗喻性的、有别于话语言语的其他言语？我知道，几乎所有人都会回答"是"。最先做出这一回答的是雅克·丰塔尼耶（Jacques Fontanille）和 μ 集团[③]的符号学家们，μ 集团的修辞学家们可以拿出他们就视觉符号的研究作证。当然，没有人愿意冒险否定其存在。

这一问题并不简单，它将是本书的一个要点。本书将重点思考普通艺术，像躲避瘟疫一样，将会（尽可能地）回避潜藏在潜意识中的问题，诸如图像的虚假性、偷换概念等。

---

① 译者注：该术语在法语中用来指东欧前社会主义国家官方的意识形态话语。

② 请参见《法语文体学概要》（法国大学出版社，1991 年版）。

③ 译者注：μ 集团指列日学派。列日学派是欧洲新修辞学的代表之一。他们以结构主义语言学为理论基础，提出了现代修辞学的基本范畴，建立了形式化的辞格系统。

为了同时积极、有效地分析各种言语，我们应该建立一个符号学的分析载体，即社会化的载体。从符号学的角度看，它是没有功用性的载体。更进一步地讲，就是在特定的接受环境中，在通过传播使世界象征化的过程中，那些没有获得象征功能但是易于辨认的载体。然而，棘手的不是符号学形式的问题，而是符号学载体的问题。

从表面看，事物是简单的，我们不应该脱离这一表象。

我们将依据叶尔姆斯列夫的四分法，把它当作指导思想，根据需要进行适当的调整、概括。我们的研究对象是最大化的系统结构，即话语言语。为了更好地阐释，我们将借用一些图标，更好地论述我们的观点。

我们将把言语分为表达层面（le plan de l'expression）和内容层面（le plan du contenu）。每个层面还会细分成实质（substance）与形式（forme）。言语表达的实质就是物理声音和文字形式（这是我们论述的一个基点）。言语的物理声音备受重视，被当作言语的基本和实质组成部分；同样重要的是，文字形式也是言语的实质组成部分，这是由书写在各种文化历史中的重要作用以及它在艺术整体实践重大问题中的重要性决定的。

从形式的角度看，我们可以做出更加精确的描述。表达的形式就是对词汇单位（lexie）（如词汇、熟语和词组）的遴选和排列，以及对各主要修辞格的运用。它与传统修辞学[①]中的辞令（élocution）类似，与传统批评中“风格”所指代的内容相仿。很明显，这里的文体学变成了一个被简化的概念，但是它却能让文体学专家和反文体学的专家都满意（后者如那些纯粹的、晦涩的语言学家，他们从中看到这种文体学的局限）。这毕竟是言语表达的形式，我们拥有了一个独立的、连贯话语限定的整体。

我们将以自成一体的方式来分析内容的形式。这一方式包括：所有具有宏观结构的次级修辞格，也就是地点（lieu），描述性或者论证性的拓扑空间（topoï）（也包括多种经典的具体的描述、询问和解释语码）；生成性的实践（pratiques génériques）（介于已经确定的体裁和被否定的语码之间的各个级别，同时还包括颠覆、混合、伪装以及革新的各个中介环节）；主题与动机的并列关系（constellation）。这也是一个严密稳定的、鲜有争议的整体。

接下来我们分析内容的实质，这的确是个很重要的问题。目前，我们姑且这样“界定”它：它是意识形态的内容，同时也是每个话语生产者的个人介入（investissement individuel）。在此，我们举一个著名的例子，我们可以说，伏

① 参见《修辞学词典》（口袋丛书系列，1992年版）。

尔泰短篇小说的内容实质就是伏尔泰的思想。这种界定尽管是自圆其说的，但也是空穴来风的，它本身就包含两个明显趋异的甚至是相反的层面。在本书中我们将坚持强调这一点。很显然，我们的观点和叶尔姆斯列夫的基本立场形成了完美的巧合。在内容实质的层面上，在两个基点之间存在着本质联系：一方是普遍的、被共同接受的、无人称的、社会文化的、臆断的，另一方则是个别的、偶发的和个体的。这种联系具有重大意义，我们将在后面分析它的各种结果。

目前，大家了解了这个可以接受但是还未深化的框架，也了解了对不同符号载体关系的思考方法，也就是说为了在不同的符号载体之间划出平行线，我们得严格认真地刻画出每条平行线的特点。也可以说，这是在社会协定（l'accord social）所规定的符号化载体之间划出平行线。我们将置身于被社会认定为艺术实践的背景下进行说明。这种艺术实践能否升格为艺术，目前为止，我们还没有进行过相关思考。

假设这个问题已经得到解决，我们可以做出如下的推理。大家来考察一下最具特点的三种艺术：话语艺术、绘画艺术和声音艺术，即文学、绘画和音乐。我们只能思考这三种艺术的同质性（homologie）。话语艺术的表达实质就是物理声音和文字形式，图画艺术的表达实质即构图和色彩，而对音乐而言则是物理声音。从表达形式上看，话语艺术的表达形式是对词组、主要修辞格和词令的推敲；在绘画艺术中是形式，即笔触和颜色的布局；在音乐中则是对音符、声色和乐式的选择安排。对话语艺术而言，内容形式主要取决于话语形式、类属形式和主题形式；对绘画而言，它主要取决于对类属形式和主题形式的选择，同时也取决于宏观文体学（macro-stylistique）（如抽象/形象、立体主义/印象主义）；对音乐而言，它取决于类属形式、主题形式、程式形式以及对既定形式的拒绝或者偏离。话语艺术的内容实质可以视为意识形态，而对于绘画呢？音乐呢？这一问题比较复杂，我们可以认定：在所有情况下，音乐中存在抗阻（la résistance），这不再仅仅是耳边风（flatus vocis）。

我们可以就此断定一首曲子或者一幅绘画的题目就是它的内容实质吗？这种断定毫无意义。如果将音乐按照标号来命名，如《第五号降C调奏鸣曲》，或者《第19号水彩画》，这时我们应该怎么办？甚至当作品没有名字或者干脆命名为无题的时候，我们该怎么办？

抑或当我们面对诸如“黄色的升华”（montée de jaune）这类题目的时候，又将做何反应？去寻找黄色吗？题目具有一定的寓意性，如死亡、恐怖、欲

望，此时我们找到解决的办法了吗？再如面对“阿尔卡迪亚的牧羊人”[①]这种叙述描绘关系明显的题目［普桑（Poussin）的绘画内容深受题目的引导，我们总能在固定的图像面前感受到一个明显在进行着的动作］；或者在舒曼的乐曲中，我们看到题目时会在音乐中听到马蹄声（这并不是骑士的声音）。我们可以想象听众面对这一声音产生的情景时的反应，他们不需要听完整个曲子再对声音做出诠释，甚至在音乐行进的同时也没有诠释过程，因为题目已经使他们先入为主了。

到目前为止，我们所进行的简要粗略的分析，几乎囊括了所有可能的情况。然而结果并不完美。我们开启了一种叙事化（narrativisation）的道路，它具有寓托特点（allégorique），主要表现为模糊，缺乏稳定性，偏离实质。更为糟糕的是，我们无法看清诸如音乐和绘画两者共通性的特点，在符号载体中，无法在这两种艺术中领略到像在话语艺术中那样明显的内容实质。

也许实质（substance）的概念应该受到质疑。大家知道——诚如弗朗索瓦·拉斯捷特意强调的那样[②]——实质不应该被理解为“物质性”(hylétique)，即物质的本质性。我们将在对社会现象的分析中秉承这一思路。如果回过头来重现审视表达的实质性，我们会意识到问题并不简单，然而这一对称性的困难具有启示性。我们说话语的表达实质是物理声音和文字形式，对绘画而言是线条与图画，对音乐而言则是物理声音，对此我们感到满意，因为能从中总结出两个结果：

第一，我们没有将符号载体的表达实质与其物质载体或实现渠道混为一谈，后者如书、电话、印刷机，画布和树木，乐谱和光碟。这是最基本的要点，特别是对艺术的电子处理更是如此，这个不是显而易见的。

第二，我们为同质性分析奠定了可靠而坚实的基础，从方法论的层面看虽略显薄弱，但是很有意义。我们最终将这三种艺术实践中的非暗喻性成分剥离开来：物理声音对于话语艺术和声音艺术而言是相通的，文字形式对于话语艺术和绘画艺术而言也是相通的。我们确定了通过由不同载体构成的符号表达单位的组成要素，由此可以使用音乐言语或者绘画言语的提法，而无须担心这一提法会因为理解上的混淆（“言语”一词在类似批评中常常会引起混淆）。尽管它有潜在的负面性，但这无疑是方法论上的一大进步。

这一分析的不足之处在于，它注重本质，但是过于笼统。举一个例子来说

---

① 译者注：该画是法国画家普桑的名作。

② 参见《解释语义学》(法国大学出版社，1987年版)。

明：我们把物理声音看作音乐的表达实质，这无可指摘，但是为了更好地理解其含义和它所要回避的内容，我们应该将视野扩展到这三种艺术领域之外。如果我们考察雕塑，就可以认定其表达实质就是某种物质，诸如石头（大理石）、青铜或者木材吗？这种看法有其道理。但是，如果说雕塑的表达实质是立体（volume），这是否更为恰当呢？第一种回答将木材、大理石和青铜视为表达实质，是否和其他艺术实践中的载体具有相似性？这样就将物质组成置于表达实质的层面。这也促使我们思考绘画中的术语使用问题：绘画的表达实质难道不是平面上的构图（点和线）吗？如果我们把这一思考理论化，它将和康定斯基（Kandinsky）的理论基础[①]不谋而合。目前为止，就话语表达实质——文字形式的重要组成部分的分析，我们还没有找到更好的深入办法。

这种非具体化的分析方法似乎比逐步具体化的分析方法更为可取，因为它同时参照了文明历史中书写系统的进化和一个世纪以来书写实践的发展（这里不包括手写稿艺术）。

如果为了研究音乐和话语艺术的表达实质而研究物理声音，我们就得进行令人不快但非常必要的区分，这种区分主要针对歌曲（le chant）。尽管每种语言都有其特定的旋律，甚至每种语言中的方言都有其特有的旋律，尽管我们可以在歌剧或者其他一些音乐生产形式中，根据各种艺术编排说话，但是这种言说无须使用歌唱的形式。总体而言，在以下两种情况下，我们可以使用声乐而无须言说：当我们讲话时，我们会发出音乐声调，它可能依附于我们的话语，也可能独立存在——这应该成为研究符号发送的一个要点；另一种情况是，我们在倾听的时候什么也没有听懂，听外语的听众可能不知所云，即使听众对音乐抱有极大兴趣，从中感受到莫大乐趣，这种情况也会常常发生。当然，即使没有声乐也会存在音乐，讨论这个问题，对目前的分析没有意义。由此我们可以做出总结：这里所分析的音乐表达实质中的物理声音，是最广泛意义上的声音［为了理解它的广泛性，我们可以参照卡其[②]（Cage）的音乐］，它包括动物的声音和声乐，但是不包括通过特定口型发出的声音，尽管在物理意义的层面上，此声音完全属于（音乐的）声响。同样的道理，话语表达中的乐调也不会限定音乐的表达实质。在历史上，从诗歌到歌曲的转变总是在器乐的伴奏下实现完全和谐的，就像现代诗歌中桑格尔[③]（Senghor）的作品一样，不应该把两

---

① 请参见法文版的《平面上的点和线》（嘉里玛出版社。口袋丛书系列，1970—1991 年版）。

② 译者注：约翰·卡其是美国著名的作曲家、诗人，曾经师从阿诺德·勋伯格。

③ 译者注：法兰西学院院士，塞内加尔著名诗人和政治家。

种明显不同的符号实践的表达实质混为一谈：在此我们面对的是一种高度发达的合成艺术。在分析艺术全景时，我们再重新讨论这一问题。

除非我们能力有限，否则艺术的合成，甚至是社会实践的混杂不应该造成理论分析层次上的混杂。

如果重新思考话语表达实质的具体细节，并且只考虑它的声音的话，我们就应该限制分析方法。确切地说，这里指的是语音活动中通过特定口型发出的人声。话语的表达实质就是声音，就是逻各斯过程中和言语过程中的人声。我们最终通过断断续续的分析，对此做出了区分，即处于接近语义分析（pro-sémantique）的状态。

经过一系列的分析，我们应该处于超敏感（ultra-sensible）区域。

在分析内容实质时，我们遇到了困难。这种困难源于面对不同的符号载体，我们无法分析其意义的同质性，该同质性并不是空泛的——当时我们选取了如下的艺术实践来分析：话语艺术、绘画艺术和音乐艺术。在前面分析的基础上，我们现在来做一些更深层次、更具理论意义的点评，之所以是现在，是因为上面的分析有助于当前对问题的理解，这种意义不会马上显现出来。即使不考虑艺术实践的背景——对于方法论上的谨慎在这个问题上是有意义的，在言语的符号化和非言语的符号化之间存在着不容置辩的、无法超越的内在的具体差异，任何同质性或者类比性都无法弥合此种差别：话语的符号化（sémiose）[①] 是其他符号化的母体，这种关系不可倒转。话语言语是其他非话语言语的元言语，对上面列举的艺术门类和其他艺术均如此——这是我们思考中最敏感的要点，同时也是为了更好地界定内容实质。

每次分析的时候，我们都尽可能地借助词汇、句法，借助严格意义上的词汇句法言语（langagier lexico-syntaxique）。不借助言语，如何分析呢？如果不借助言语，即使我们将理论体系最大化，回避可能的理论虚假，采用最合乎逻辑的解决办法，我们对其他艺术（目前为止还没有就其他两种典型而简单的艺术——绘画和音乐——进行分析）内容实质的剖析也将会是徒劳无功、令人失望的。所以，在这种情况下，如果在所有非言语艺术实践的符号中存在着一种共同的内容实质的话，那么最适宜的结论就是话语语言，因为非言语艺术缺乏稳定性，只能通过言语来表达。

据此，我们认为言语是用来指代非言语符号载体中现实世界与象征世界的象征中介这种提法不太恰当，过于抽象，甚至常常带有欺骗性（可以举出相关

① 为了便于编辑，我们有时使用“符号化”这一术语指代通过形式对符号载体的象征化处理。

例子）。我们应该从中提取出符合逻辑的、尽可能多的结论：除了借助言语进行笼统的表达以外，我们无法从非语言符号载体的符号化中找到稳定的内容实质，难道我们应该羞愧地断言只有话语艺术具有内容实质吗？

很显然，我们要强烈反对这一论调。在正式论述之前，请允许我做两点小评论：第一，我们不可能接受诸如公路信号、航海信号等非语言编码，因为尽管它们具有一目了然、信息精确的特点，但是过于局限、僵化，只能在特定的情形下完成象征化，无法实现无限制的象征化；第二，我们上面的临时结论（话语艺术以外的其他艺术没有内容实质）并不妨害非话语艺术生产的尊严，也没有夸大话语艺术的生产。事实上，没有一种艺术比另一种艺术更为强大，恰恰与之相反，因为艺术是使世界象征最大化的载体。众所周知，正因为话语艺术的载体有最大化分类的趋向，它很难被看作是与非话语艺术等量齐观的艺术。准确地说，这是因为它是绝对语义载体，这是话语艺术在思想和艺术效果上与生俱来的特点。

现在触及到了问题的核心：我们通过在意义—语义—诠释这三者之间迂回，终于接近了问题的实质。在前面的分析中，很多术语都是自发浮现出来的。由此将重新上升到，或者说潜入最基本的层面，即处于艺术接受之前的层面。这是一个潜在的、很少被人提出的问题，也是一个始终寻找答案的问题：何为理解（一个文本、一个文化客体）？我们必然本能地站在解释学的角度考虑，即考虑意义的需求、生产和对意义的要求。不论是什么文化客体，只要它所承载的社会行为被发现、接受并得到确认，简单的接触之中会就产生诠释行为，因为接触的物品被认为具有了一定的价值。总体而言，意义就蕴涵在这种状态中。我们现在基本上处于中介活动的核心区域，中介活动将世界分类，然后使之象征化，使之变成可被感知的象征化的世界。在被象征化的世界里，一切都可以被感知到。换言之，我在此运用这些术语所做的解释，和我对世界象征化的解释属于同一认知过程。

这一思考明显有两个要点：由不同载体组成的各个系统的符号整体的问题；这个整体中内容实质的具体特点的问题，或者说它是如何运作的？[①] 相关的认识论要求如下：保存客观世界和符号体系的自主性（诚如本章开头中强调的那样，这可以满足对客观世界和象征化世界的区分）；保存言语符号化的具

---

① 请大家不要曲解这些分析的含义：我们不会从源头开始分析，也不会对普通语义学、描述语义学、诠释语义学、实用语义学与分解语义学进行综合分析，不管这种综合分析是否与人工智力（intelligence artificielle）相关，我们将思考仅仅局限在为具体疑问寻找对策的框架内。



体特性，之前的分析显示，这似乎不可避免；保存世界象征化中其他体系的符号学意义，不能将其置于相对于话语艺术的次要地位，亦不可将其从属于话语艺术（我们已经分析过这种不可能性）。无疑第三点会带来最大的困难，但是它是最核心的问题。

为了谨慎起见，我们对术语做出了区分。为了提高理论的效率，我们临时采用了叶尔姆斯列夫的四分法。叶尔姆斯列夫的四分法不应该被看成铁板一块，更不应该被视为坚不可摧、滴水不漏的。从思辨的角度看，我们需要注重重要价值发展趋势的渐进性。所以，对每个符号载体的单位而言，存在这样一种共有的价值环境（请不要忘记，这也就是说，单位的构建和接受都是透过符号来实现的）。

我们不能冒失地断言莫扎特的一首交响曲的内容实质与兰波的某首诗歌的内容实质，是同质的或者是可类比的，也不可断言莫扎特交响曲的意义中的意义一词，和兰波诗歌的意义中的意义一词等量齐观，我们也不能把音乐语义[①]中的语义、借代和暗喻的语义中的语义或者作为语言学的普通术语的语义相提并论。反过来说，如果我们把莫扎特交响曲的意义缩小为该交响曲的类属性也是站不住脚的。本着同一思路，阿多诺在谈到勋伯格的时候使用了“音乐思想的纯洁表达”[②]的提法，而康定斯基常常用到与形式和色彩联系在一起的“思想”。然而，综合地看，我们无法认可音乐（或者绘画）语义的提法，因为它过于模棱两可，我们应该寻找一个新的术语指代当前讨论的内容。

下面就是一个不错的选择：

术语应当体现出宽泛而又严谨的实用性，重新思考内容实质也许是明智之举。

因为内容实质最具本质性，最为偶然也最为敏感，因此，它可以综合文献学和解释学的互动过程。我们可以把内容实质看作一种幽灵，它有如下两个基点：认知范畴（le néotique）和情绪范畴（le thymique）。这两个基点根据修辞格的数量对整个概念发挥着主导作用：两者在概念中等量齐观，它们渐进地最大限度地扩张，此外它们还无限地互相交织互涉。

认知范畴是什么呢？它是感知层面上认知的集合（我们使用这个后经院哲学的可怕术语，是觉得它尽管有所欠缺但能充分表达这层含义），这个认知集

① 大家可以参考 J. -J. 那提耶（J. -J. Nattiez）的经典著作，如《音乐符号学基础》（10/18 系列，1975 年版）。

② 请参阅法文译本《棱镜》（佩约出版社，1986 年版）。

合承载了所有最大化的中介象征，中介象征促成了象征化世界的类型化。

情绪范畴（le thymique）是什么？它是所有情感（affect）整体的集合。我们可以将宽泛意义上的“善感”（émotif）以及道德感受场域归入该概念中。大家将会看到这一概念是对亚里士多德的伦理（éthique）和悲怆（pathétique）观念的更新。众所周知，对于亚里士多德而言，尽管信誉诉诸（éthos）和情感诉诸（pathos）是两个相对的、区别明显的概念，但是它们满足了修辞学的实用性需求——我很清楚这是我自己的诠释：二元思维在系统考察（人为）技巧的框架内，可以高效地澄清论证性话语的源头（比如地点）。伦理和悲怆的论述方法可以促成对感知（ressentiment）、情感（émotion）和敏感性（sensibilité）的分类：它可能是暂时的、缺乏稳定的、不可控制的[在文化史中往往以激情（passion）的面目出现]即悲怆的论述方法；也可能以稳定的某种风俗的特点的形式出现，即伦理的论述方法。我们有理由认为，如果不从修辞工具的角度来看，亚里士多德的理论承认了他宽泛而又深刻的诠释具有一种渐进的双极思想（这也促使我们研究它的体系，找到研究不同要素合成的、无法界定的研究对象），在情感范畴（le mythique）的基础上融入亚里士多德的观点，使其具有了社会和主体的内容。

通过确认内容实质与情感范畴和认知范畴具有对应性——在大多数情况下，它自身就是一个张力结构（structure de tension），我们似乎拥有了一个恰当的办法，它足以快刀斩乱麻似的解决前面长期困扰我们的理论困境。

我们可以说，所有的符号载体，从它接受形式处理，从而使之被视为世界形象化的象征对象起，在某种意义上，它已经构成了言语，集叶尔姆斯列夫分析的四要素于一身，各个要素都与内容实质的层次相对应。但是这里的内容实质和话语言语、非话语言语中的内容实质不具有相同的“化学”成分。话语言语中的内容实质具有具体性（这种具体性是内容实质与表达实质之间形成的一种协调与和谐）。为了更好地澄清我们前面分析中遇到的阻力，应当指出，这一具体性表明，在话语言语的双元构成中，认知范畴占据主导地位。但是我们难以断言这是绝对的主导还是相对的主导。（这里只有认知范畴，纯粹的认知范畴在自然语言中值得认真思考吗?）同理，我们也很难断定，在非话语符号体系的具体性中，认知范畴会居于次要地位，或者认知范畴可有可无，而且也无法确定这一比例关系的重要性。唯一能确定的是，在非话语符号载体中，情感范畴至少占据主导地位（这里的情感范畴吸纳了被亚里士多德关于伦理和悲怆观念理论化的概念）。

进一步讲，通过总结前面的论述，我们可以理清“意义”（sens）和“语

义”（sémantique）的主次地位，这个问题相对于内容实质而言居于次要地位。我们不会试图厘清意义（sens）、意指过程（signification）和含义（signfiance）之间的区别。因为这些术语词源相近，语义学层面的历史厚重，它们之间存在着不可避免的混淆，有时也许是矛盾的。我们将用另一种方法来论述。把意义−语义这对概念的用法和指称，局限在符号学的意义和功能之内，其内容实质首先属于认知范畴：的确，我们可以对兰波的诗歌进行语义分析，研究并提炼其字面含义，研究其句法组成和篇章结构——然而我不能断言这些要素组成了兰波诗歌的文体学，恰当地说，类似的分析是语义分析，是字面意义的探究，甚至谈不上对意义或者语义潜在的抽象的涉及。严格意义上来说，只有话语言语才能构建“意义”，所以“语义”是专属于话语言语的具体领域。需要补充的是，这也是话语言语唯一的在符号学意义上的具体性。确切地说，在处理非话语符号化时，我们必须使之转化为话语，别无选择。这并不是说非话语符号的内容实质是话语性的（我们也可以设想一种非话语的理论，尽管它表面看起来公正合理，但事实上晦涩，具有破坏性），也不意味着非话语的符号载体没有内容实质（前面我们已经论述过它的存在），非话语符号载体的内容实质的具体性在于它的情感范畴，也就是内容实质中非理性的概念化的部分。言语符号和其他符号一样是铁板一块的、严密的整体。其组成部分的一个或者多个特点也反映其他三个组成部分的特点（前面提到过它们的共同环境）。言语符号内容本质的语义属性也是其他组成部分——特别是表达的重要特征（在论述表达实质时已经对此问题进行过论述）。这个观点很重要，因为它可以使我们避免解释学的诠释错误，在此，解释学自身也需要接受考察。一旦确认了语义是言语符号的特点，人们就不能再承认符号的二重性[①]，即能指层面和所指层面的对立性，表达和内容作为一个整体具有了语义的特点。我曾经提出要注重叶尔姆斯列夫四分法中各组成部分的渐进性（gradualité），而不是本质对立性，所以大家应该着眼于整体。

接下来，我们要考察非话语符号。从实用的角度看，存在一个原则差异。该差异存在于内容本质的属性中，存在于话语符号和非话语符号之间。实质上，这是一个有关艺术的问题，或者说是艺术生成的问题，亦可谓对艺术的感知问题，也可称为艺术和非艺术之间的对立问题（如果艺术和非艺术之间存在对立，如果我们有必要就此展开讨论的话）。如果没有人认为这些提法骇人听闻，那么我列举一个例外，问题出在它的前提下：本书中，我将支持一种摧毁

---

① 这样处理的叶尔姆斯列夫的符号学和索绪尔语言学截然不同。

这些前提的理论，但是目前而言，我需要它们的帮助，以助我在社会运行机制的背景下，对这些前提进行更清楚的阐释。根据社会臆断（doxa），社会上存在艺术，言外之意是也存在非艺术。后一种提法可能会有两种解释：其一，根据本质主义（或法西斯主义）的艺术判断，人们认为是艺术的事物没有被断定时不能划入范畴（catégorie）之中，它只是亚艺术（是故，不存在退化的艺术或疯人艺术）；其二，我们潜在地、平庸地认为某些明显的、被公认的行为从属于艺术实践，而大多数其他的行为则置身其外——我们会就此展开讨论，对其事实性将不予质疑。

出于教学法的目的，在开头部分，我们借用了音乐和绘画这两个单纯而简单的例子来进行阐释和说明，如果再运用这两个例子的话，就应该考虑每个符号整体运作方式的问题了。在本章开头，我们可以把这个问题放在艺术框架中考虑：平面上的构图和色彩的符号化，以及声音通过各种形式的符号化组成了艺术实践的两种被接受的言语——绘画和音乐。

我们可以说这两种言语是艺术实践之外能被接受的言语吗？即使我们试图摆脱对绘画－音乐（pictural－musical）这一术语的滥用（它似乎只针对艺术创作），即使不考虑理论化问题，我们仍然难以在艺术实践之外构建出符号化的运作方式，我们遇到了与更为明显的、更具功用性的社会实践（如构图、色彩、物理声音声响技巧、定位）相比符号化程度较弱的相同载体（这是相同载体吗?）。也就是说，我们难以认定声音和图画就是言语，它们被自动接受，认定为应当如此称之的绘画艺术（du devoir-être-de-l'art-pictural）或者应当如此称之的音乐艺术（du devoir-être-de-l'art-musical）①。我们难以设想出绘画符号化和音乐符号化的零度或者中立层次。如果处于同一情感层次——很明显这种情感层次是肤浅的，但亦是同质的，我们会发现话语会起到适得其反的效果：确切地说，除了将话语特意凸显放大（如文化史上除诗律以外），作为言语符号化的话语并没有被认定为艺术实践。这是一种什么样的言语！通过话语，我们触及的更像是艺术化的问题，也可以说是诗化的问题。更确切地说，后面大家会看到，这是一个文学化的问题。我们将要面对令人生厌的中立层面，由此，大家就会感受到话语艺术的痛苦和忧伤。

这种痛苦和忧伤来源于话语语义的返祖性（atavisme）。

总的来说，非话语的内容实质，事实上，这里说的就是非话语艺术的内容实质——情绪范畴：善感（émotif）或者超概念化（supra-conceptuel），从激

① 我们承认它们的语言代码（如声响信号、指示牌等）。

情（pasionnel）过渡到道德（moral）。这是一个感知（resentiment）的领域，它囊括感觉（sensation）、反应（réaction）、各种感情（sentiment）和心绪（disposition），它从最心理的层面过渡到最价值的层面，中间经过了心理－机体的层面（psychco-somatique）（如前所述，借用亚里士多德的说法，就是从情感到伦理的过渡）。

这样一种内容实质无疑会更加扎实、更具启发性、更令人鼓舞——它比认知范畴（néotique）的各种表达或形式都更加动人。在李斯特名为“安慰曲”（*consolation*）的乐曲和马拉美题为“慰藉”（*consolation*）的诗歌之间，以及在爱抚的体会和词语爱抚之间（先验地、明显地），存在着不同的气势、力度。非话语艺术不可争辩的、轰动的优越性在于，它们的内容实质首先是非认知范畴的。

这是因为艺术就是各种感觉，而非首先属于感觉（du sens）。

即使这一情绪化特征明显的内容实质丝毫不（或者只是次要地）参与对世界的类别化，但是它促进了对客观世界的认知，进而促成象征化世界的产生。它具有强大的中介功能，创造出一个可以被认知的宇宙。它是在非持续性的非话语艺术中介过程中的一笔无可限量的财富。它在各种术语的杂货店里和其他术语一样，都不具有稳定作用，术语都能反映出世界的类别化。非话语艺术通过中介过程实现的象征化非常接近客观世界，比话语活动限定的语义中认知范畴的类别化中介更接近。这也是为什么非话语艺术有时比话语艺术更加动人、更具不稳定性的一个原因。从本质上看，它们更具有超越人类的意义，因为它们接近了某些边缘，而这些边缘通常遭受最严重的逻各斯中心主义的摧残。

我们只是接受了暂时（或部分）的让步，才提出了以上观点。

语义构成了话语言语的内容实质，从语义的属性来看，话语艺术——我们暂且还不称之为话语艺术——只言说象征化的世界；象征化世界的全部只能由话语语言来言说，它专属于象征化世界。从严格意义上来说，非话语艺术言说的内容为零。我们可以赋予它两个符号学意义：第一个意义，即其内容实质的意义——情绪范畴，是最为重要也最让人不安的，同认知范畴的区别也是最明显的，它不是在言说行为（dire）中而是在指示（indiquer）行为中实现的：非话语艺术具有指示功能。具体指示什么呢？它们逼真地指示着客观世界。通过符号进而证实了客观世界的存在。艺术作品最为神秘诱人的地方，是它与客观世界建立了一种联系。这正是艺术的深沉之处。

另一个意义更加细腻，但也同样令人不安，它在表达（exprimer）行为中实现，与第一个意义是同质的。表达什么呢？表达实现象征化后的情绪范畴，

表达几乎没有被类别化或者类别化程度很轻（也就是说没有被类别化或者只是不稳定的类别化）的象征化世界。它无限地折射着内容实质，内容实质寄寓了所有人类感情多彩的不可探测的一面，从瞬间强烈地感觉到不确定的宗教和形而上的顾虑。

为了更好地研究（非话语）艺术，我们需要找一个方便的术语，来指称它符号学运作的（双重）意义。我建议用一个最为简单也最为经济的术语，我认为，它引起的误会最小，即把其（非话语艺术的）符号意义称之为“价值”（valeur）。我们把研究这些价值实现的不同过程、不同表现以及不同的结合的学科统称为符号学（sémiotique），上述内容正是所要研究的对象：我们把对绘画艺术和音乐艺术（当然也包括其他艺术）的“指示”和“表达”，以及两者接受和建立的模式、形式和领域方面的研究称之为绘画符号学或者音乐符号学。绘画符号学或音乐符号学与许多关于绘画和音乐的研究一脉相承：在绘画方面，相关研究的奠基工作是由康定斯基①完成的，

此外，一些用法语表达的研究者，诸如路易·马兰（Louis Marin）、达尼埃尔·阿拉斯（Daniel Arasse）、乔治·迪迪－于贝尔曼（Georges Didi-Huberman）、于贝尔·达米氏（Hubert Damisch）、雅克丽娜·里坦斯坦（Jacqueline Lichtenstein），也对相关研究贡献良多。在音乐方面，用法语表达的研究者如尼古拉·梅乌斯（Nicolas Meeùs）和达尼埃尔·科昂－列维纳斯（Danielle Cohen-Lévinas），他们的理论推动了相关研究。为避免长篇大论，我们就不再引用J.－J.那提埃（J.-J. Nattiez）的理论。同时，为了弥补在音乐方面引用的学者名单不全的缺憾，在此我们需指出，这个概念使一些问题变得更为宽泛。例如，莫扎特的一首交响乐和李斯特的一首钢琴曲的价值问题，人们不仅仅应该研究表达的形式和实质，更应该通过一系列研究来探求内容形式。这些研究包括：主题和音乐动机的黏合结构，二者在音乐递进中的出现模式，甚至这些常见的具体的音乐要素与谱写音乐时可能出现的典型模式（例如在音乐中对音乐对立和音乐标记的处理模式）之间的关系。此外，在历史和现

① 如果站在语言学帝国主义的立场上咬文嚼字的话，所牵涉的理论诱导会非常大，所以我将其内容实质缩小为认知范畴（néotique）。须指出的是，话语艺术和非话语艺术之间的差别在于只有话语艺术具有内容实质，而非话语艺术不具有真正意义上的内容实质。我引用康定斯基的观点，绘画的内容就是绘画本身（le contenu de la peinture, c'est la peinture）来佐证我的论述 。和我们之前的论述相比，这种说法是站不住脚的，它甚至与康定斯基关于绘画的思想相互矛盾，所以，从表达实质的角度来诠释康定斯基这一著名的扎实观点更为深刻。表达实质的分析方法同时也强调（绘画）艺术的非再现性（non-représentativité），在本章中我已就这一点做了大量论述，后面的第三章分析符号文体方法的文学性时，大家会看到这种分析方法的要点。

实的经验主义诠释的框架内，通过深入特定钢琴曲或者特定交响乐极端复杂的情绪范畴，音乐符号学还有探究音乐美学、文化和意识形态意义方面的职责。另外，音乐符号学里还有着某些特殊的方式，它们可以发现、定位、描述作为整体的钢琴曲和交响乐的具体特点，进而开启客观世界的空间。与此同时，音乐符号学也注重（借助话语言语）把音乐的世界象征化过程中的细微变化概念化，最后的这两个要点都与音乐感情的处理有关，其中对音乐感情的处理并非是可有可无的。

在深入剖析（非话语）艺术符号学之前，我们应当思考什么是话语符号学（此处须回避话语符号学机制的问题）。思考话语艺术时，大家会遇到障碍：只停留在诗性（poéticité）形式特点层面上的观察（如节奏）让人感到沮丧，特别是涉及散文诗时更是如此。

如果以《贝蕾尼斯》[1]为例，我们会发现话语表达实质的一个特别明显、强烈的规则：其中似乎存在着声音载体的强烈的超特点化（surcaractérisation）（音素链和字形实质不考虑在内）；我们可以就这一高超的话语表达做出很好的评述，甚至可以谈及它细致的、梦幻般的音乐性（musicalité）——前面列举的一些音乐艺术的分析得出的符号学上的禁忌并不妨碍我们对这一规则的接受。继续分析的话，大家会注意到一些表达形式，它犹如高速公路上的指示牌，出现在一个巨大的招牌中，诗律（versification）、格律（métrique）、节奏（rythme）和韵律（rime）一起以一种相互抵触的方式组成了法语的辞令法（élocution）。在文化常识中，我们将这种巨大的标识（marquage）视为语言编码的使用信号，它界定了一种话语艺术、一种法国诗歌。按照同样精确的要求，我们也可界定 18 世纪的法国诗歌等。通过内容形式，我们可以发现另外一种巨大的标识：被法国人称为法国古典悲剧的欧洲巴洛克文学中存在着戏剧和悲剧体裁，在这些设有重重局限体裁的载体内部，存在着大量其他的文化机制（institutions culturelles），诸如主题与动机，它们同样具有文化特点。对于罗马历史传统中的主题和动机而言，它们是通过提图斯和贝蕾尼斯的个例表现出来的例证，同时也是西方伦理与悲怆观念的形式的具体表现。在此层面上，我们还须提到叙事学中的各种限定关系（déterminations），它们与上述的体裁局限有关。有了上述三个层次，我们就拥有了一套标准，它在文化意义上可以被接受。这个标准根据文化接受的要求，自动把《贝蕾尼斯》列入了社会范畴中的（话语）艺术品中。当大家进一

[1] 译者注：拉辛（Jean Racine）的戏剧。

步考察内容实质，考察语义密度最强部分的时候，就会遇到情绪范畴（thymique）的诸多问题：如意识形态的概念化、该结构的人类学再现性（心理、社会、哲学的）、提图斯和贝蕾尼斯的特殊的拉辛式的意指过程等。总体而言，无论我们是否把其他感情和道德的冲突与爱情联系在一起，《贝蕾尼斯》中戏剧诗化的话语都旨在表达失望和宿命的悲惨爱情关系中的忧伤与孤独。悲剧的意义，就是其语句的意义、叙述内容（narré）的内部导向、象征化的意义以及不同层级的结构规则（我们前面分析过这些层级，它们可以使意义更加强烈、生动、贴近感情）。到此为止，我们可能走到了一个极限：与情感相伴的（是情感吗?）不同层级的结构规则在运作的同时，我们会产生一种愉悦的印象、一种技术层面的满足、一种因高超技法而出现的乐趣。就像优雅的几何推理，犹如齿轮联动和挖掘机一样动人。我们停留在语义的运作过程中。如果我们将不同层级部分合在一起，就组成了拉辛戏剧的美学内涵。

前面提到过绘画和音乐的"语义"分析，我们可否以此类推，以同样方式分析莫扎特交响乐或者李斯特的钢琴曲的美学内涵呢？似乎不行。总的来说，分析不可能完全一致，因为音乐符号学需要加入另外的考察要素（这应该普及到其他非话语艺术的符号学中去），这些要素从本质上与话语符号学（我没有说它是话语艺术符号学）是相异的。假设赋予"美学"一词更强烈的意义，把它看成"表达形式与敏感的文化意识形态之间的关系系统"，依此分析的话，我们就很难将《贝蕾尼斯》看作艺术品。另外，在声音表达实质、表达形式和内容形式的层面上对作品做出的超特点化（surcaractérisation）促成了对艺术品的类别化，但这并不意味着该话语形式的戏剧具有艺术品的功能：艺术品的类别化起到标签的作用，它对其存在的原因和给人的感受没有作出任何解释。我们应当认识到，几乎每次谈到《贝蕾尼斯》，都从来没有把它当作艺术品来看待，它只是像动物食品一样被贴上了标签，但是很少被当作真正的艺术品。

我一直没有提出（工具式的）艺术理论，我们一直在假装明白我们所谈论的内容，不停地回复到同一个观察对象：莫扎特的交响乐，这无疑是艺术（除了艺术还可能是什么呢?）我们说拉辛的悲剧具有艺术性（de l'art），但是它为什么和机器安装说明书、政治演讲或者坦露感情的表白的运作过程不同呢？关键就在于《贝蕾尼斯》与机器安装说明书、政治演讲或者坦露感情的表白具有同样的功能（？!），政治演讲和坦露感情的声明首先是话语。我们将回到可能的艺术化著名的中立层面，这只对话语敏感重要。无论如何，《贝蕾尼斯》还是可以产生和聆听李斯特的《安慰曲》或者观看委拉斯开兹（Velasquez）的《照镜的维纳斯》时一样的艺术感，这可以理解。在这种假设的情况下——

对此我很清楚，将会发生什么事情？如果有事情发生的话，它将与触动李斯特和委拉斯开兹爱好者的事物处于同一层次。在任何情况下它都不可能降格到前面我们对《贝蕾尼斯》分析的层面：前面的分析尽管被放大，但是它只是被作为拉辛名篇《贝蕾尼斯》来分析的。《贝蕾尼斯》文本的意义和作为（潜在的）艺术品的《贝蕾尼斯》的价值截然不同。一个简单却又重要的道理就是，《贝蕾尼斯》作为艺术品的载体就是该作品文本的意义和语义的全部。换言之，一部（可能的）话语艺术品的意义蕴涵在这部作品的要素构成中，这部作品自身并不是艺术品。（话语）艺术品的价值如果存在，那么这种价值就不是该作品的意义。

这也就意味着，意义即语义构成，是（可能的）话语艺术品载体不可或缺的组成部分。对于那些在思想性文学（littérature d'idée）中感受到挑衅的人来说，这个观点很重要。如果我们仅停留在这一层面，就只能挣扎于灰色的、无力的语义层面。然而，我们会通过揭示高超技法带来的愉悦、各种语言要素的适应性，在言语的运行机制中形成一个最大化的集合，最终打破这种沉闷的局面。结果可能会带来震撼：我们似乎处于过度推理的边缘。在此，所有的想象词汇只是用来指代可能发生的状况。如果它们不是中性的，我们会试图运用相对于零度而言有偏离作用的术语：所有以偏离（l'écart）为特点的文体学，只要能构成稳定的评价数据，这种（相对的）偏离就不会产生艺术效应，那么它都属于亚符号学（infrasémiotique）。就其本质而言，我们这里所说的偏离是中性的。最大限度的推理是否真正破坏了《贝蕾尼斯》文本语义语言学的中立性（neutralité sémantico-linguistique）呢？无疑，我们把能接受的最大化过分膨胀，即在对该文本语言学机制的内在本质进行考察时，对其过分最大化。我们没有设定（我们只是用否定的方法做了奠基，但是没有指明推理方向）可以澄清问题的推理基准（我甚至不会承诺“回答这些问题”）：在语言机制中，是什么要素使这一文本变成艺术品成为可能？准确地说，我们只能在言说的领域中寻找答案：我们所尝试的一切诠释分析的方向——有时甚至将其饱和化——都是出于一个目的：构建一架超功能、在世界象征化过程中具有强大类别化作用的机器。它丝毫没有过分依赖语义，但终极功用定位在言说中（从内涵的角度看，德语词汇“dichtung”更确切地符合目前的语境）；从认识论的角度看，这一领域最大化的、几乎穷尽一切的考察表明了诠释性文体学的胜利，但是，这和我们的问题无关。

我完全主张从既有的秩序中走出来，同时也不能腼腆、简单地涉及其边缘。只有戏剧话语指示出客观世界，反映出客观世界的特征和空间，它的艺术

化——我指的是文学化——才有可能发生。严格来讲，这种功能和其他艺术的符号载体是同质的，但是它不会冲淡其（对象征化世界的）言说功能，它也参与构建这种言说功能。《贝蕾尼斯》的价值只有在该作品被当作艺术品的时候才能实现——这种情况很少。承认其为艺术品，也就是确定了该作品与客观世界实现了某种接触，这种接触通过象征化的世界而非客观世界被表达出来。话语艺术效应的情感本质（也许是本质）和源泉就蕴涵在其中。当对情感的复杂感受（建立在语义基础上的）产生时，这种情感也许是单调的：或许阅读了《彩画集》《撒旦的末日》《两只鸽子》和《上帝的美人》后，都会产生这种情感；表露的情感也许会不同，因为对每一部作品的具体的语义——语言学考察各有不同。《贝蕾尼斯》展示的客观世界和运动中不存在词语、语句和篇章，即不存在任何形式的话语化。

在特殊情况下，这种功能也许——我得使用多少次也许呢？——会被话语所承担。我们引用上述的作品并非出于偶然。还能添加高乃依（Pierre Corneille)、萨德（Marquis de Sade)、米肖（Michaux）和其他十来位可被接受的作家的作品吗？布瓦洛（Boileau）和让·多尔梅松（Jean d'Oremesson）在这些可接受的作家之列吗？奥诺伊公爵夫人（Madam d'Aulnoy）和圣安东尼奥（San Antonio）呢？这是一个可怕的问题，但它与少数派文学无关，也与畅销的文学无关（我们会在后面就此做出论述)。

如果承认这样一个事实：我们应该不可避免地承认社会实践使得布瓦洛和让·多尔梅松、奥诺伊公爵夫人以及圣安东尼被认可为可能的话语艺术的生产者，其他情况与此同时可能（也能够）发生。我们假设其他情况和指示客观世界的作品——当对艺术的感知产生的时候——是共同的，尽管其中有些作品实现了文学化，却很少或者从来不指示客观世界。然而，话语的艺术化似乎与具体的符号学功能一致，这一功能是对言说的夸张处理。因为这一功能决定着世界象征化的极限和界限，它涉及象征化世界在不可象征性（le non-mondanisable）边缘的摆动，涉及对类别化的穷尽。在这个层面上［这里应该称为机制（régime），我们将在后面做详尽的解释］，话语（语义整体）在言说的同时，没有穷尽言外之意（à-dire)，但是却把对客观世界的类别化推到了极限，它同时更加精确地指示、展现、显现出客观世界。这种情况下，话语的表达功能体现了出来。表达什么呢？表达其内在的不稳定（de l'instable)、逃逸（de la fuyance）和不可类别性（du non-catégorisable)。只有非话语艺术的表达（l'exprimer）在（对客观世界的）指示功能方面才具有同等强度。然而这也仅仅是一种类比。此外，这种（话语）表达与叶尔姆斯列夫对内涵言语

的定义具有强烈的类比性，或者某种程度上的同质性。在此，言语的两个层面，即表达（expression）和内容（contenu），用来提示情绪范畴的概念（如民族）。下面我将分析文学性（littéralité）的符号组成，我将其称之为复杂的符号学机制（fonctionnement sémiotique complexe）。这些结论有其相通性。总之，我们将试图谈论被表达的价值（la valeur exprimée）。当然，在任何情况下，这不意味着被言说的价值（la valeur dite）（因为后者没有意义）。

我们最终重新回归了价值，它是检验（非话语）艺术之所以是艺术的绝对衡量尺度。最终，我们也找到了话语艺术作为艺术的价值。维尔伦（Verlaine）一首诗歌的价值——如果我们承认它为艺术品的话——很明显不是它的意义。这一价值产生于话语的表达中，它与在非话语艺术的符号化过程中由内容本质主导的认知范畴类似：这一非话语语义的世界象征化领域只有在穿越内容实质区域的时候才会被话语触及，它在言语整体的特殊机制中得到实现。感情的另一个源泉，或者（可能的）话语艺术的效应——当这种感情被感知时，也来源于上述相悖的导向，它同时也使语义实现了客观化。我们还可以回到艺术载体的问题上来，也就是说回到艺术基本结构的问题上来。历史学家、某些艺术批评家、哲学家和美学专家，特别是安格鲁-撒克逊国家的相关人士，就此做了大量研究[①]。

我们的论题以话语为基础，这是一种具体而又全局的视野。我们无法绕过康定斯基奠基性的结论，它确实具有泛符号学意义。我们头脑中应该有构成性的基本原则而非用于分析的重要术语——这正是本书在认识论上的目的——对可能的艺术品，这些术语应该具有在社会的、唯物层面上的构成性。我们在精神实质上尊崇康定斯基的结论，它只局限于已选择的两个领域（绘画和音乐），（暂且）不提作品能否被认定为艺术品的问题，我们把绘画中平面上的构图和色彩只当作构图和色彩，把音乐中的声音只当作声音来处理，也就是说，它不涉及（其他）门类中的构图、色彩或者（其他）门类中的声音。由此，我们可以断定——我将快速过渡，因为大家都阅读过康定斯基相关著作——非再现性艺术（l'art non-représentatif）是艺术的极限、艺术的绝对模式，是纯艺术[我们应当回避第三种提法，因为对修饰词“纯”（pur）可以有不同的诠释，容易造成误解]：只局限于艺术本身的艺术无法再现任何事物。我们也可以称之为抽象艺术，但是修饰语（抽象的）可能节外生枝，不是所有人都能从这个

---

① 没有耐心的法语读者可以使用由热拉尔·热内特（Gérard Genette）1992年编集，瑟艺出版社出版的精选集《美学与诗学》（*Esthétique et poétique*）翻译版。

修饰语中感受到抽象（abstraction）一词的内涵，即从次要组成部分中的提炼。我们最好使用非形象艺术（l'art non-figuratif）。在使绘画和音乐实践变得尽可能简单的过程中——尽管它有时是以想象的形式进行的——我们只能局限于对绘画和音乐的表达实质的符号载体进行处理，无法走得更远。我们无法同时分析细节、主题，也无法分析借助于线条、色彩或者声音实现的形象化（figuration）。比如说，一副肖像或者风景画的绘画特质（picturalité）并非寄寓在被再现出来的人物或者风景中，它不是具体的人物或者地点（细节），也不是作为理论主体的人物或者风景（主题），而是为了再现人物或者风景而进行的线条和色彩的处理：纯粹的绘画特质旨在超越再现（représentation）。

为了将讨论局限在绘画领域，我们应该忽略绘画的主体。这个主体被绘画再现，但是它只在再现性（形象性）绘画记忆的召唤下产生，我们同时也得寻找到没有主体特性的绘画、虚无的绘画（peinture de rien），即其主体不被考量的绘画。这种绘画只是绘画本身，只具有纯粹的绘画特征。我们需要对泛康定斯基议题的简要回顾加以澄清。绘画的非再现性（non-représentativité）并不排斥其表达和指示功能，恰恰相反，从绘画的表达实质的独有、彻底的处理中，非形象化的绘画强烈地分离出绘画艺术的这两个特点。即使在貌似再现性的绘画中，只要稍加思考，我们就能看到符号学价值的作用。在《理性在沉睡中孕育魔鬼》（*le sommeil de la raison engendre des monstres*）[①] 中，我们可以清晰地看到，在混沌的景物大背景中有一个巨人，每个人都会根据其文化背景对这一图景做出话语的（或者精神上的）类别化（我们已经脱离了绘画），然而，接受的核心内容显然并不在此（这种类别化缺乏稳定，而且模糊）。大家都能感受到，这幅绘画在提醒着、发掘着、展露着、指示着客观世界的某个区域，与此同时，在充满活力的、非类别化的、不稳定的、含蓄的世界象征化过程中，该绘画表达出了强烈的情绪范畴（thymique），其中饱含着恐惧（l'épouvante）与眩晕（vertige）。

现在回到话语上来，假设它可以在传播和接受的层面被视为艺术，那我们能观察到什么呢？我们会想到一种纯粹的话语艺术，同时也要永远地甩掉遮在令人作呕的形容词“纯洁”（pur）上的遮羞布。我们不可避免地回到前面的思考逻辑或议题上来。话语艺术如果存在，那么它只存在于话语作为物质整体和完整的符号体系之中。话语最大化的“纯洁性”（pureté）（可能）在非再现性（non-représentativité）中出现，也就是说出现在以非再现性的方式——如果

---

① 译者注：该画为西班牙画家高亚（Francisco José de Goyay Lucientes）的作品。

大家愿意，我们也可以称之为零度再现的方式——处理的符号载体中。

或者说，相对于话语作为艺术的具体性而言，话语艺术的再现性是次要的：话语艺术作为艺术不具有再现性。

如果《新爱洛伊斯》（*La Nouvelle Héloïse*）被接受为艺术的话语，那么它在叙事（récit）和叙述虚构（fonction narrative）的层面上并非艺术。当然，这也并不意味着不存在叙事或者叙述虚构的艺术；如果文学存在具体性，如果这种（话语艺术的）文学性被接受，那么它既不是叙事性的，也不是虚构性的[①]。即使避开这里的分析不谈，我们也很难在大卫（David）的《诗篇》（*Psaumes*）和巴尔贝·多尔维利（Barbey d'Aurevilly）的短篇小说《蕾阿》（*Léa*）中感受到与叙述性相关的文学性。这两部作品的叙述特点正是建立在对言说的反叙述性（a-narrativité）的逐步延长之上；此外，人们编造了大量故事，它们的生产和接受都不具有文学性，举例来说，《致维尔其耶》（*A Villequier*）的虚构性在哪里？

从更宽泛的层面上说，文学性、话语艺术如果存在，那么在它存在时已不具有再现性：再现性参与了二者的构建，但是仅此而已，这是对象征化世界的言说。话语的内容实质就是认知范畴（noétique）类别化的坚硬核心，言说象征化世界同样也意味着构建其心理再现（représentation）。如果我们按照亚里士多德的模仿[②]（mimesis）来理解再现（représentation），要么会使之处于虚构性的意义层面上（我们只将虚构性置于次要地位，它只起到提出问题的作用），要么使之处于普遍象征化过程中的象征世界（诗意）创造者的地位。

最终，艺术的整体通过世界象征化的载体创造了象征化的世界。与此同理，作为整体的艺术也生产出客观世界的客体：每次与生成的艺术接触时，我们会觉得怪异、神秘、不安甚至是抵触，根源就在于此。

这种艺术的降临事实上是一种行为（acte），本书中我们将揭示这一点，因为艺术只存在于活动（activité）中，而非被生产的产品中。事实上，作为艺术品，如果没有一个欣赏的过程，一幅绘画就不存在；如果没有演奏的过程，一首交响乐也不会存在；没有阅读的过程，一首诗歌同样也不存在——这几种假设在现实中都不存在。从这个角度看，一切艺术中最“局限”、最紧张的就是那些在其渐次的表现过程中穷尽自身的艺术，如转瞬即逝的某些木偶剧

---

① 理性上轻率的态度不自觉地促使许多美学批评家和语言学家认为：（潜在的）文学性源于叙述性和虚构性。

② 从反面来看，至少根据《诗意》［都彭-洛克（Dupont-Roc）、拉罗（Lalot）合著，瑟艺出版社，1980 年版］最新翻译版本的注释来看，对模仿论最有力的诠释就是通过再现做出的解释。

或者舞蹈，巴洛克式的装饰、节日、焰火。

文学性艺术和（话语）文学性思想的局限在于，它需要把全部的言语、艺术赖以实现的全部符号载体、语义构成（语义构成与符号化唯物性一致）以及再现性（它与词语的意义存在某种渐进性的联系）融合在一起，上述都属于言说的功能。然而，作为艺术的话语艺术不对任何事物进行再现：在活跃的物质构成中，再现（représentation）只经过话语的处理。《贝蕾尼斯》对什么事物进行了再现呢？众多分散的回答掩盖了事实上的困境。左拉和巴尔扎克的小说又再现了什么呢？难道它们不是对那个时代各种社会势力和社会面貌的再现吗？也许是吧，因为这种再现是这些作品实现艺术品（如果我们接受它们为艺术品的话）价值的过程中符号载体的组成部分，它们是小说，但是不以小说的身份来再现——我们此时阅读的是作为七月王朝治下的日常生活或者第三共和国治下的日常生活的社会历史材料。

话语艺术由什么构成？它不是由象征化的世界（du mondaine）而是由类别化的世界象征化（la montanisation catégorique）构成的。我们也需要对话语艺术进行"纯粹"的处理，在借用康定斯基的经典理论（我们对他的理论根据需要做了针对性的调整）对非话语艺术符号载体的艺术"纯洁性"进行分析时，我们也进行过类似的处理：这里的艺术总体而言是非形象的艺术，它是只具有纯粹绘画性和音乐性的绘画艺术和音乐艺术；它不是把绘画当成某种客体或者主题，不把音乐当作啾啾鸟鸣式的情感流露；它是线条和色彩表达出来的赤裸的绘画性（picturalité）、声音流露出来的自由的音乐性（musicalité）。需要立刻指出来的是，我们在此谈论的是受到限制的艺术实践，目的是为了思考艺术的绝对性。只有在对整个言语材料（但愿这不会走入死胡同）进行赤裸的、自由的、天然的挖掘之后，与话语艺术同质的绝对思想才能显露出来，具有潜在再现性的机制和语义也包括在这个整体中。在我看来，只有话语艺术品的具体性具有艺术特点的时候，它才能被称为艺术品。此外，不论是话语艺术还是非话语艺术，我们的思考需要依据渐进的经验性逐步过渡，需要思考是否存在这样的艺术品，它们能像康定斯基的绘画和勋伯格的音乐一样表现出自身的局限和绝对性。我们可以回答存在，例如《索多玛的一百二十日》（*Cent Vingt Journées*，它的写作模式就是列举的理由）①、《马尔多罗之歌》②（*Chants de Maldoror*）、《彩图集》（*Illuminations*）和《地狱一季》（Saison

① 译者注：法国作家萨德的作品。

② 译者注：洛特雷阿蒙的作品。

en enfer)[①]，安托万·阿尔托（Antonin Artaud）的《大战》（*Le Grand Combat*），这些作品都互相证明其局限和绝对性。有必要举出另外一个更为明确的例子，就是我们称之为新小说的文学生产，因为它注重文字游戏。但是为了不贻笑大方，我们需要承认，从狄德罗开始实践巴洛克小说以来，这种文字游戏就变得司空见惯了，在这个意义上，法朗士（Anatole France）和保罗·布尔热（Paul Bourget）都不代表法语艺术本质的、绝对的界限。我们应该注意被细线甚至是缆绳牵扯的标签，这丝毫没有损害我们分析的主要导向的效率和意识。我们更应该注意克洛德·西蒙（Claude Simon）小说中的显意性（significativité）。他强调小说作为符号的表现性，将其作品融入了纯粹的小说实践：这不是叙事架构的凸显，而是文字物质性的粉碎。这也许是——肯定是现代性特征：这样的判断肯定是基于一种需求、一种视野和当代性的局限。总之，这揭示了话语艺术在实践上绝对化的趋势。

如果扩大分析的场域，我们需要快速、全面地审视艺术。我们最好还是讨论普遍意义上的艺术，而不是轻松地列举具体存在的艺术门类。在本章开头，大家看到，对每门艺术表达实质的界定都非常棘手，至少要比看起来复杂得多，组成某个被考察的“言语”符号的物质性受制于表达实质，除了绘画和音乐——二者既不简单也不同质——从这个角度看，我们可以认为存在多种艺术，它们都和每一种具体感知相对应（如听觉、视觉、触觉和嗅觉）。事实上，在听觉方面，声音和音乐之间的确存在着相通之处；然而视觉却是通过多种表达实质来处理可被看见的事物的，例如绘画、电影、雕塑和舞蹈；与触觉和嗅觉相关的艺术门类并不是很多，至少在西方，在听觉和嗅觉方面的艺术符号感受均如此，这并不是说我们不能对相关的艺术门类进行想象。另外，我们很难断定电影和戏剧的表达实质：它是光线吗？它是能说话、会做动作的人体的再现吗？我们最后遭遇到了合成的或者混杂的艺术，或者称为具有合成性或者混在性的艺术。我们承认，对于现代人来说，戏剧在各种艺术门类中是最敏感的，因为它至少将音乐与舞台联系在一起，这里还没有提及构成戏剧要素的声乐（我们前面已快速地分析过）、建筑和雕塑要素。在现代，戏剧的威力促使人们思考混杂的、新的符号载体，活动的延续（durée d'activité）以及其短暂性（l'éphémère）。

假设我们已经构建起足够广阔的艺术平台，其中囊括了各种具体结构、两个理论类属（话语性和非话语性），在总结了它们的符号学机制的同质性后，

---

① 译者注：法国诗人兰波的作品。

我们在前面思考的基础上，设想出一种包罗了各个领域的话语程序。

我们习惯于运用艺术的跨符号学（Inter-Sémiotiqué）。在这儿，我们扮演了莫里哀作品中学究的角色，一个招摇撞骗的可笑的角色：我们将自命不凡地使别人明白这种实践。另外的一些人也扮演过类似的角色，他们试图从理性的层面上自我解放，按照莫里哀的看法，他们也同样荒诞、离奇、空洞。

如果我们不考虑例外、词汇意义的偏移、理论上的模糊和方法论的虚假的话[①]，我们可以并且应该通过对术语的严格界定，建立起与各种艺术相类比的话语体系。仅仅将言语、图像、表达，甚至修辞学、色彩、运动罗列在一起是远远不够的。首先，我们需要接受的是，跨符号学一词是对通过文体学或者美学表现出来的各种艺术的价值进行批评而言的，这是一种延伸的、普遍的、概括的用法，它具有相对的简单性、可接受性和透明性，我们承认它且要保留它。在狭义上讲，这一术语也可用来指通过不同的语言学符码对同质的美学和文体学的研究。比如说，这一术语在严格遵循确切的认识论规范的前提下，可以用来研究西班牙和法国的超现实主义诗歌，以及英国和法国的巴洛克戏剧。我们有必要谨慎地、理性地把跨符号学的意义限制在历史悠久——我前面已经提到过这一点——而又亟须规范的艺术内。从严格意义上来说，跨符号学指的就是对一种艺术的符号物质性在另一种艺术中表现出的线索的研究，它可能存在于多种艺术之间。这里需要指出两个要点：

第一，我们谈论的是一种艺术的符号物质性在另一种艺术中表现出的线索研究，这应该具有某种意义；第二，我们要使人们对这种定义，对这种符号学的变化产生实际的感觉（ressentiment）。符号学的变化在异质的艺术中具有具体性，它寄生在另外一种实践中，这两个要点无疑是同一方法论要求下的两种不同提法。在被接受为“艺术”的一门艺术内部，在这种艺术的组成部分中——它不属于其他艺术[②]，我们能找到另外一种艺术的痕迹。我们不能肯定这一点能经得起推理，也不一定能被一览无余地观察到，然而它和非常真实的经验性感知有关。比如说，我们想弄清楚为什么马尔罗（Malraux）的小说具有电影元素，罗默（Rohmer）的电影具有文学元素，《追忆似水年华》（La Recherche）具有音乐元素，德拉克洛瓦（Eugène Delacroix）的绘画具有戏剧元素，德彪西（Achille-Claude Debussy）的音乐具有绘画元素，如果我们有

① 大家不要忘记阅读对戏剧最为深刻的现代性思考是由勒维纳斯（Danièle Cohen-Lévinas）撰写的《当代戏剧的未来》（1995年），该作在视角上兼容了音乐和美学的观点。

② 我们这里绝对不考虑由不同符号载体构成的合成的、混杂的艺术。

这些印象的话，我们就走近了跨符号学——如果我们真实地感知到类似的感觉，那么这种命题不再具有想象的意义，它只具有某种意义。可以说，在大多数情况下，上述的多种提法在语义上是空泛的、笼统的，犹如上流社会小报专栏作者的无谓话题一样空洞而优雅。与此同时，也应当承认，有时类似的提法具有实在意义，对于后者，我们应当推论出一种无法否认的事实性。在此情况下，我们所提出的问题具有强烈的跨符号学的特点，因为马尔罗的小说具有话语符号载体明显的具体性，它绝对属于话语艺术。如果说他的小说中蕴涵着电影元素，这意味着两点：我们确认出电影艺术中一种非常具体的特点化（caractérisation）（我们在随后的章节中会看到对这种现象的分类）；这种具体的特点化在电影的表达实质上可以是抽象的，如果没有抽象的表达实质，就将会和一种异质的合成艺术形式而非小说发生联系。在对不同的传统描写方式进行考察时，人们也会遇到同样的问题：借助文学对其他艺术的描写（ecphrasis）效果明显，也就是形象化描写（hypotypose）[①]。很明显，一切都在话语内部，描写新话语不展现任何事物，它只言说被展现的事物（du montré）。使用形象化描写这种宏观修辞格的目的就是使人产生强烈的图画式印象，从这个角度上说，对它的研究能部分揭示出跨符号学的内涵。

呈现在大家面前的是一个宏大的、确切的、有难度的（艺术）跨符号学纲要。我们可以通过对某种具体艺术实践内部符号运作的比较分析，设想出一种严格的跨符号学，即通过不同题材和文体的比较分析，在某种明确的艺术主要的、潜在的符号运作过程中，找到不同体裁、不同文体与这种艺术异质的物质痕迹，例如小说中的戏剧元素。

狭义和广义跨符号学的表达实质是相同的，在异质元素与符号主体运作的相对平衡中，我们可以设想出一系列渐进的过程，它们有助于厘清细微的不同生产过程。此外，对跨符号学的分析意味着在不同的艺术化活动中，对每种符号载体组成部分不同层次的选择，这一选择似乎排除了表达实质，它生成了灵活、强大的模式结构和系统框架，形成了观念的、普遍的、具体的架构，跨符号学被活跃地应用在这些结构里。

在此，我们还要提出另一种分析框架，姑且称之为符号间性（trans-sémiotique）。如果大家还能回忆起在本章开头我们就内容实质所做的分析，特别是就话语艺术和非话语艺术具体性所做的分析的话，可以发现，在非话语艺术理论中存在着一个基础的共同体，它趋同又相斥，这就是情绪范畴的符号

① 参见《修辞学词典》（口袋丛书系列）。

化、情感的理论化领域。对于话语艺术而言，它的具体性体现在对认知范畴最大化的过程中。根据我们的理论，情绪范畴和认知范畴并存于两大类艺术中，可以说，二者在物质层面上是互补的，它们不仅是量的关系，同时也是某种渐进意指方式上的质的关系。高密度的认知范畴形成了内容实质最为坚硬的核心，这个核心是以语言学为依据的世界象征化分类的支点，其无疑为情绪范畴提供了元言语（métalangage）（这是它的功能）；情绪范畴受到类别化、话语化整合，它发生了彻底的偏离；最后，作为在艺术实践具体某一层面上被接受的艺术（reçue），话语艺术和非话语艺术作品都指示（indique）客观世界，它可能表达（exprime）对象征化世界的活跃的象征化，也可能表达（exprime）象征化世界和客观世界之间飘忽不定的边缘区域。这表明存在着一个宏大的情绪范畴现象学，我们可以把它笼统地称为悲怆（pathétique），它的含义在亚里士多德理论的基础上得到极大的扩展，涵盖了所有的艺术门类，即一切情感运动（mouvance des affects），对体现在不同艺术载体之间物质层面上的情感的研究很有意义——我从来不认为此种研究应该受到质疑。当然，我们应当保证情感的相对稳定性；我们将再次遭遇令人生厌的、挑衅的话语具体性的问题，它必然是普遍适用的元言语（métalangage）。显然，我们将遇到许多词语，遇到词语和词语带来的尴尬。分析进行到现在，我们不再就此纠缠。我们拿某种情感（作为开始，在分析整体的情感之前，先举出一种情感）做例子，在包括话语在内的不同艺术符号载体中，我们看这种情感如何被处理。矛盾在于，这对于话语艺术而言比较简单，它源于言语的类别化——这是分类学意义上的简洁；对于非话语艺术而言则困难重重，除非某些题目特别的非话语艺术作品，这些题目使它们相对于其他的非话语艺术品而言保持稳定的情绪范畴的象征化。我们只能承受这种困难。举例说明，我们将通过音乐、绘画、雕塑、话语艺术品来考察这种情感的处理过程，这让人发怵。我建议将这门学科称为悲怆的间符号学（trans-simiotique pathétique），正如我前面指出的那样，这里的悲怆是广义上的情感（pathétique）。

很明显，这还不够，最基本的思考都会涉及文体间符号学（trans-sémiotique stylistique）。在对话语材料的艺术处理进行界定时，我们会遇到文体学的问题。这场神奇的邂逅是注定的，正如每个人所期待的那样①。我们提前介绍后面将要详细分析的议题，我们接受对文体学的这种定义：它结合了诸

① 参见国际上相关研究的最新成果：《何为文体?》［P. 卡内（P. Cahné）和 G. 莫利涅（G. Molinié）著，法国大学出版社，1994 年版］。

多特点，其理论相对于所有艺术而言具有概括性，相对于每种艺术而言又保持着距离。这里的研究可能会有两种方式。最为正面的、在客观层面上最具可操作性的方式是考察一位艺术家整体的艺术生产，然后通过不同的艺术符号载体分析它的文体单位。

例如，我们考察毕加索（Pablo Picasso）或者科克托（Cocteau）所有的作品，我们考察绘画、雕塑、诗歌、戏剧和电影，然后从中提取出它们基本的风格趋势。它们可能随着时间而发生变化，也可能不受时间影响而发生改变。另一种方法更为宽泛，如果它使用像蛇咬尾巴一样循环的推理方法，则更具偶然性，这种方法为了分析上的严密，首先从分析的结果入手，这是人文科学中常见的一种理论困境，我们既不应该害怕，也不应该将之伪装起来，而应该直面之、摧毁之。如果采用第二种方法的话，我们将不得不构建一个客体，在此过程中，应该回避一切经验主义的真实性。我们提出一种风格的集合，一种使人印象深刻的美学方法或者风格，然后通过不同符号载体的实现过程来分析这些风格构造。比如说，我们提出巴洛克风格或者巴洛克美学，依据我们的方法，它可能会具有某种意义，我们会通过小说、诗歌、音乐、建筑来分析这种风格或者美学的实现过程；我们提出超现实主义风格或者美学，然后研究它是如何通过诗歌、叙述、绘画、雕塑和电影来实现的。一味强调无穷的方法论上的谨慎是没有用的，强调研究会面对的繁杂结构也是没有意义的；然而，如果本着系列风格学（stylistique sérielle）的精神，我们要承认这种方法中确定的认识论优势。此外，从教学的角度看，通过类别内的间符号学，我们可以对风格间符号学进行低级的类别化，这种分析可以用于对小说、绘画、电影和戏剧的分析。

以上就是（假设的）理论和纲领基础，我们即将进行的分析和诠释将以此作为基础。事实上，这更像是先验的推理，是相互联系的议题和统觉（aperception）的整体，它们彼此之间形成网络和集合，对它们进行介绍时，我们将遵循理性的次序和渐进原则，整体布局将遵循完全自主的系统化发展原则，这是出于理性和经验性对比的需求，不受我个人的影响。

第二章　施事文体学——书写契约

从现在开始，假设我们已经了解了符号文体学理论的核心内容，《接受的方法》[①]第一章中曾对这一理论做过详细的介绍，该章节的题目是“符号风格学——以勒克莱齐奥为例”。我在该章节中做了系统的阐释，在阐释内容后还附有对文本（勒克莱齐奥短篇小说）的长篇分析。在此，我们不会重复已经在《接受的方法》一书中通过标准模式详尽分析过的内容，尽管重温《接受的方法》，可以让我们对系统的了解更加详细而明了。但是我们仍要回顾最重要的部分，重新对其进行审视，将它置于目前的理论化状态中，进行更具普遍意义的阐述。

这是完全基于话语的一种观点，它是对一门具体艺术——话语艺术的符号载体进行研究的符号学。我们将考察它的文学性（littéralité）。施事文体学（stylistique actantielle）只是众多分析方法中的一种，它并不能穷尽任何话语艺术品的文学性，但是它符合基础公设（postulat）的要求。从物质层面上说，话语艺术具有言语性质，所有的话语艺术品都是文本（texte），所有的文本都是被发送的或者被接受的话语（discours），施事文体学只研究作为话语的文本的发送和接受的模式结构。

我们有必要事先对这部分理论所涉及的认识论问题进行最基本的思考。为了思考话语在物质性和社会实现过程中的地位，我们需要一个抽象的、思辨的模式，一个用来思考社会现象的模式。然而，社会现象自身并不包含艺术成分，被接受的艺术实践是在社会现象（du phénoménal social）的参与下形成的——我们在上一章的开头部分曾经讨论过这一问题。可以说，一方面，行动体文体学不会规定或者限定具体的文学特点；另一方面，没有任何迹象表明，施事文体学不适用于任何其他形式的文本，后者包括那些文学性几乎从来不被认可的文本（潜在的行动元模式化可能适用于对任何文本的文学化过程的分析）。我们这里触及了艺术符号学中一个最基础、最可怕的问题，即艺术化的

---

① 乔治·莫利涅和阿兰·维亚拉合著（法国大学出版社，1993年版）。

问题（artisation）。在所有情况下——正如我们之前看到的那样，它不是仅有一个缺陷——施事文体学最大的缺陷就是它过于强大。

发送和接受的对称结构是这一方法的一个优势。这一点也许最能凸显符号学观点和语言学观点的差别。对系统进行严格的语言学分析，这只会是对交际和信息理论基础模式简单、平庸的套用。大家很清楚，话语并没有局限于它规则的、伪造的连贯性中，关于话语互动的大量研究①清晰地揭示了这一点。

在行动体结构内部，存在三个本质的组成部分。三个项（instance）同等重要，互相依存，它们与一个客体联系在一起，这个客体在严格意义上的陈述理论或者在广义的互动理论上都几乎没有任何意义，它就是（被文学化的）文本。这三者——发送器（émetteur）、接收器（récepteur）和“信息体”（l'ojet de message）——规定了文本性（textualité）活动的内在结构。在这里，理论中的要点是作为文本性分析手段的“活动”（activité）。我们在后面将会看到，行动元文体模式在一个基点上会留出很大的空间，在此基点上将建立起整个理论的一个重要部分：接受（la réception）。这里存在着研究对象的具体性（spécificité），对象就是文本，或者说可接受的具有文学性的文本。这个文本可以被我们的模式有效地描述出来；这是由书写特点规定的文字内容，它作为语言载体，包含了所有的陈述－交际组成部分（les composantes énonciativo-conversationnelle）、句法－词汇组成部分（les composantes syntaxiques ou lexiques）。

最后，这个行动元模式可以使我们看清心智（intelligence）中某些主要数据的等级化（hiérarchisation）。符号文体学将这些数据带进了话语艺术，它们包括：文化的角色，发送和接受之间的张力（tension）和动作（action），艺术品中的情节性、短暂性（éphémérité）和整体性，文本的页层感觉（la sensation de feuilleté textuel）、位置变动和文化客体的接受态势以及关系的多样性，该客体社会地位的不稳定性。行动元文体学推出了一个理论基础，在这个基础上，我们将从结构入手，对上述多个要素的连贯性和它们的纵深展开研究，以上是对假设模式原则的解释。

行动元文体学自身组成一个符号系统，运用一种符号学，将价值结构化过程模式化。它由多个常规图式组成的集合形成，由色彩对比的表面线条勾画

---

① 最好的参考文献是卡特琳娜·科尔布拉－奥兰奇奥尼（Catherine Kerbrat-Orecchioni）的《话语互动》（*Les Interactions Verbales*）（阿尔诺·科林出版社，1990年版、1992年版）以及由卡特琳娜·科尔布拉－奥兰奇奥尼和克里·普朗丹（Chri Plantin）共同指导的《三部曲》（*Le trilogue*）。

而成。

在《接受的方法》和《文体学》（“我知道什么”系列）中，我们已经就常规的图式做了大量清晰的介绍，在此不再赘言，而在后面专门分析接受的章节中，我们将详细分析它的机制。这种符号学将某些陈述现象的抽象模式进行图式化，这种图式化是在可实现的文学性[①]的理论框架内进行的。其中的每一个图式都与文本诠释的领会（saisie）相联系，这里说的领会就是陈述分析。在这个前提下，领会就是随着分析者的阅读和具体的运作指数建立起来的分析。我们很少能见到一个文本从头至尾都保持同一种陈述结构，不同阅读可以对相同的阅读对象产生不同的结果，不同阶段的阅读还可以使读者发现和之前阅读相比所产生的不同的领会，我们也可能在阅读完成后对整个文本篇章总结出一个（一般而言是复杂的）领会，它是概括性的，在某种意义上是“严密的”，我们从中可以看到动作（action）。信息最大化的扩展和图式的可视性（lisibilité）之间的紧张关系（tension）给符号学带来了技术难题，这种难题也存在于象征的形式化过程中。

我们提出如下术语：发送极（un pôle émetteur-E）、信息客体极（un pôle objet du message-OdM）和接受极（un pôle récepteur）。发送极和接受极是（陈述行为的）活动元（actant）。这两个活动元的施事属性（或本质）与身份（l'identité）变化多端，它们的文本表现也不稳定：人物和实体（entité）可能具有神人同性（anthropomorphisme），也可能不具有；它们可能具有某种特殊指称（désignations particulières）或者语言结合（embrayages linguistiques），也可能不具有……陈述关系在发送极到接受极过渡的过程中建立起来，（在图式中）发送极一般放在左边，接受极放在右边，水平箭头从发送极指向接受极。当不存在可逆性（réversibilité）的时候，我们在箭头的左边划一个竖杠；如果是例外，即具有可逆性的时候，我们将竖杠用括号括起来；如果是把对话交流图式化，那么我们就画一个双向箭头。这种水平的单边结构（箭头通常不是双向的）就是活动元的第一层级（Niveau I）：大部分的描述性、叙述性话语，散文诗和诗歌，第三人称小说，有“舞台”标志的戏剧，包括自传在内的第一人称记叙文——如果是即时介绍（如《追忆似水年华》和《忏悔录》），也包括第二人称的记叙文，抒情诗歌都属于这个层级。文

---

① 我们可以参考多里·科恩（Dorrit Cohn）和雅克丽娜·奥提耶（Jaqueline Authiez）就话语（陈述—句法层面上的话语）分层的分析，这种话语分层分析与行动元层次连接的内部形式结构化具有联系。

本中的句子格式或者以文本递进为主导的分析会促使生成一种外质性（ectoplasmique）不明显的第一层次。标准的第一层次往往有发现者（découvreur）、复制者（copiste）、翻译者（traducteur）、作序者（préfacier）、编辑者（éditeur）这几个要素，然而外质性不明显的第一层级不受这些因素影响。我们也可能遇到显性或隐性的陈述依赖（dépendance énonciative），它使发送源和接受极变得更为复杂（在记叙文中比较常见）。此时，应该重叠第一层次，我们可以在多个层次上进行编码，如Ⅰ1，Ⅰ2，Ⅰ3，Ⅰ4，以此类推，一直到满足要求为止。陈述依赖在图式中用（朝上的）"T"形扭曲线表示，它需与"低级的"行动元层次（之前的陈述层次）垂直连接。这样，就形成了行动元的层级结构，它赋予文本深度和厚度，随着隐性的陈述依赖的逐步展现[如胡利奥·科塔萨尔（Julio Cortazar）和巴尔贝·多尔维利的短篇小说]，我们的这种感觉会愈加明显。在类似的文本中，第一层次的行动元可能位于上一级层次的行动元位置上，我们将用简单明了的方法对此进行处理，即用虚线的箭头表示，让它把相互依赖的两个层次连接起来。箭头从"T"形的左边或右边出发，这取决于它是发送极的行动元还是接受极的行动元，然后箭头指向对应的高一级的行动元。

行动元升级（remontée actantielle）的概念非常重要：它可以清楚地展示陈述－剧情结构（la structure énonciativo-dramatique），其中包括联想效应（les effets suggestifs）。然而，这种结构也不一定要求在文本诠释过程中对行动元层级结构进行剖析，在分析中，某些时候只要运用它就可以了。我们简单地将发送极和接受极行动元命名为Ⅰ*n*，小写的"*n*"标明行动元的突触（synapse）。最终，行动元关系成了"倾斜的"（因为标明关系的箭头不仅有水平的，而且还有倾斜的），如两个接受层次对应唯一的发送者的情况（如一个"作序者"同时面向"编辑者"和潜在读者的情况）。

在粗略地总结完行动元系统的第一层级之后，我们可以做点总结。一方面，我们注意到尽管对第一层次的介绍稍显粗略，缺乏符号学精准的特点，但是它可以帮助我们分析行动元文体学几乎所有的核心概念：两个行动极、两个行动极间的活动、层级结构、小写"*n*"的概念、行动元升级和"倾斜"关系。另一方面，我们也能看到该系统强大的功能：内部剖析（由阿拉伯数字编码的层次）在理论上（和符号学意义上）是无法定义的，它的局限就在于它具有实验性。但是我们能观察到，它可以在中立和明显的系统内部把陈述行为和话语的多种理论特点综合起来。

我们有必要重新回到第一层级发送者行动元和接受者行动元Ⅰ（AÉⅠ 和

ARⅠ）的概念内涵上来，第一层级有时以上述结构或者 AÉⅠ*n* 和 ARⅠ*n* 的综合形式出现，必要时，它以 AÉⅠ1（Ⅰ为大写的罗马数字一）和 ARⅠ1（1 是小化的阿拉伯数字）的形式出现，也就是说，它是发送者和接受者行动元的第一层级（用罗马数字Ⅰ表示）中的第一层次（用阿拉伯数字 1 表示）。ÉⅠ（或者 ÉⅠ1）属于第一层级，它是最明显的初级陈述行为基础行动元，即使在逆溯分析后它仍保持上述特点。它是基础的讲述者、潜在的演说者或者整体的书写体（écrivant）——叙事文的讲述者，抒情性文本的即时声音（voix），剧本的剧作者，但是它不是作者。它是最初的陈述源头，是文本从头至尾的话语流（flux du discours）。这种话语流从属于文本话语的物质性，它与莫里斯·布朗肖（Maurice Blanchot）理论中的叙述者声音（la voix narratrice）是一致的。与这一发送者对等的接受者是活动元 RⅠ（1）。它作为文本最基础层次（也就是说最基础、最表面层面）上的接受者，在物质性上也从属于文本话语：它是读者（Lecteur）（这就是它常常被“L”指代的原因），也就是具体的、随机的读者，而不是潜在的读者。这是最为棘手的一点，所以我直到现在才就此进行解释。当然，行动元分析符号学作为符号学的一种抽象模式，当我们提到随机的、具体的读者时，我们所指的不是皮埃尔或者保罗，更不是融入话语现象（du phénéménal discursif）实质中的皮埃尔或者保罗：我们刚才提到融入（incorporation）和通过皮埃尔、保罗、你们、我、他而实现的行动元的具体化——这一具体化是开放性的，可以由阅读过程中每个具有社会经验的、生动的读者来实现。我们也确认行动元结构的规模和对每个阅读阶段领会的图式化考量都是在阅读时空变化的过程中实现的，一切都建立在这种行动元具体化的基础之上［RⅠ（1）行动元］。我们提出这个层级上的行动元的具体化，是为了将作为社会行为的阅读行为纳入具体的文本结构中。通过它，我们可以区分不同的陈述理论（这些理论有时是异质的）和陈述接收——普通接收多种理论之间的差异，这个行动元和我们前面提到的发送极相对称，它从第一层面内部到接受极有强大的等级化功能，在技术层面上难以定义。它可以使我们确认文本性行动元的具体性（spécificité）。文本性的具体性先于其他所有的具体性，它与文化话语的物质性（matérialité）不可分离，二者都通过社会化的读者体现出来。

在对所有艺术进行普遍思考的过程中，我们会遇到关于表演者（l’interprète）的棘手问题。最简单而明显的办法是把需要表演者的艺术（如音乐、舞蹈）和不需要表演者的艺术（如绘画、文学）区分开来。这种办法似乎具有欺骗性，因为它显得有些肤浅。对任何艺术而言，在任何情况下，为了

使艺术现象现时化（actualiser），生产和接受之间总是存在着这样一种中介功能。

诗歌或者小说的读者、绘画的欣赏者都有一种先入为主的诠释功能，这种诠释功能在或多或少的自主意识的参与下，通过由评论、批评、言论和观点组成的三棱镜作用，将其作为一个整体调节着具体的接受行为。如此一来，这种诠释在没有言语参与的情况下实现了一种随机的现时化。这种现时化可能通过高声的朗读实现，也可能通过视觉实现，它在规定条件下实现了特定的接受行为。术语“诠释”包含了两种意义的接受行为，这是一个接受等级的问题。如果我们承认——这也是我反复强调的——艺术是一个动作（action），艺术只有在活动过程（*à* travers une activité）中才能成为艺术品。我们应该设想一种可能的诠释功能，它应该在行动元符号学中有一席之地。这一诠释功能是否会限定一个特殊的功能或者行动元呢？在话语艺术的一个特殊类别中，即戏剧中，诠释功能施事化（actorialiser）可以通过在图式中剖析第一层级实现，内部层次（1，2）的接受者可能随机地处于施事的位置，即处于施事者的位置。这样分析是从侧面而非深层入手的，因为对这种类型的领会尽管符合施事的中立性，但却无法提供任何具体性的诠释。我认为需要从其他侧面入手，从而方便我们对某些事物的考察。在话语的施事模型中，诠释功能应该放在什么位置上呢？它应该在发送者还是接受者一侧？我们可以通过推广艺术诠释过程的意义，来把诠释功能的结构方面定位在发送极上。在艺术诠释过程中，接受行为必须通过自主的、明显的功能进行中介传递，比如音乐演奏者或者舞蹈者[①]的功能，这个功能不是由音乐会的听众或者舞蹈表演的观众完成的。我们试图根据符号学把这种情况公式化，

我们给处于AÉⅠ或者AÉⅠ1层级上的发送行动体添加指示箭头，箭头位于发送行动体（水平方向上）同一层级的右边，在括号中增加“+”号，如果有多个表演者功能，则用阿拉伯数字标示：AÉⅠ1－［AÉⅠ1+］。这样，我们就对（水平的）叶状结构在同一施事层级上实现了公式化，该图式体现相同的施事价值[②]。

接下来我们对第二层级做些说明。我们在理论上提出第二层级，它的功能最发达，引发的争议也最少（但是它也是最让人缺乏兴趣的）。它关注人物之

---

① 此外，我们需要使用与话语言语同质的方式，在第一层级确定阅读乐谱的演奏者或者诠释编舞的舞蹈者作为接受施事者的地位。

② 我会在后面对这个问题公式化，这里重要的是在发送者一侧施事委托（délégation actantielle）的原则。

间的话语交换功能，话语交换可能是显性的也可能是隐性的，它可能以各种形式出现，只要叙述内容中（narré）指示出，或者暗示出对话行为，它就成了第二层级关注的对象，如直接引语、间接引语、自由间接引语（我们姑且保留这个片面、虚假、过时的三分法）。这些明显的过渡都属于第二层级。此外，还应该在其中增加戏剧中人物的全部言语和所有的书信体小说文本。很明显，在第二层级上施事重叠（用阿拉伯数字标示）的情况最为常见（对《克莱芙王妃》[1]一小段的剖析就可以分析出彼此依存的六个层次）。在这一层级中，“施事升级”和“倾斜”关系也最为常见，有时这种“施事升级”会发生在第二层级的不同层次之间，有时甚至是第二层级的内部层次和第一层级之间的“施事升级”，如文本中的人物直接向读者说话，或者叙述者向内部虚构人物（personnage intra-fictionnel）讲话时，就会出现这种情况。施事逆向关系普遍存在于第二层级中（第二层级中的水平箭头几乎都是双向的）。不是所有的符号剖析都会产生施事升级，但是所有的施事升级，包括在第一层级和第二层级之间的施事升级（这种情况往往出现于第一人称的小说中），都出现于符号剖析中。

从结构上讲，所有低层级的接受者都是高层级的合作接受者（co-récepteur）（该结构可以帮助我们对戏剧系统和讽刺性悲剧[2]进行模式化），我们用专门的斜线标明这种明显导向的话语物质性的“倾斜”关系。最后，我们可以用同样方式在第二层级内部对陈述依赖进行叠加，第二层级完全建立在第一层级的陈述依赖之上，它包含信息体：从符号学的观点看，它被第一层级所“支撑”，这种关系用中间的“T”表示，这条线处于第一层级内部最后一条水平箭头（代表最后一个施事关系，如果内部是单一的施事关系，那么就从唯一的水平箭头画线）和第二层级第一条施事关系的水平箭头（如果是一层施事关系，则从唯一的水平箭头画线）之间。

这一模式化系统具有无穷的能力，到目前为止，这一点非常清晰。它的简洁之处在于其可以灵活地囊括文本中几乎所有的叙事结构。这种强大功能可以将所有的文本物质性简化到两个层级，每一水平层级都可以无限地细化，描绘出所有可能存在的、关联的关系网络。这一系统暗示着施事限定的可定位性（localisabilité）的概念：在某个特定的时间，什么人说了什么内容（对行动体

---

① 参见《文体学》中的分析和图式（“大学第一阶段教材系列”丛书，法国大学出版社，1993年版，第80页）。

② 参见《文体学》中的分析和图式（“大学第一阶段教材系列”丛书，法国大学出版社，1993年版，第80页）。

的确定而言，这个步骤是中性的。我们可以用问号或者零来标示精确的可定位性的施事身份）。在大多数情况下，这种定位性（localibilité）是从分析中得出来的，某些时候它会受到质疑，如在勒克莱齐奥（Jean Marie Le Clézio）的某些文本或者兰波的某些诗歌中（我们肯定会分析它们的多种领会的集合）。然而，在文本陈述的连续体（continuum）中，即使我们不运用各种不同的施事诠释手段来确定两个相临领会的连接（确定连接点），一些相互区别的领会也可能在文本话语通过时空的接受过程中凸显出来。

我已经指出，在分析《宿命论者雅克和他的主人》的过程中会出现这种情况，在分析克洛德·西蒙的文本时也会遇到类似的情况。这不是该理论的缺陷，因为我无意穷尽对行动体的分析（恰恰相反，我们对各种可能保持开放态度）：我们的兴趣在于圈划出混沌区域，并指出而不是直白地说出这个区域所发生的某些现象。我们可以把类似的现象称为施事干扰（brouillage actantiel）。这里的"干扰"并非是一个负面的术语。我们曾经对同一现象使用过短路（court-circuitage）一词，但是这一术语在想象的层面上过于精确，应该用于更为明显的干扰（!），如通过分析而确立的领会，与陈述依赖逻辑矛盾的、反常的陈述结构进行图式化。因为上述原因，我们借助于在某种意义上称为自我打转的结构，构建第二层级次级施事分层（sous-stratification actantielle）的信息体，第二层级与第一层级内部的某一层次相对应，从巴洛克小说到《伪币制造者》一类的小说，以及新小说、志怪小说[①]的某些陈述结构中都存在着类似的结构。

以上简要的回顾展现出新的方法论前景，它有助于我们全面深入地涉猎理论化机制。我将把重点移到施事分析的第三个要点上，我称之为"α 层级"。

文本现象的物质性只能通过第一、第二层级（包括次级分层）的功能和规则才能为人掌握——这是公设（postulat）。我们没有设计出在结构上和第一层级、第二层级相连贯的第三个施事层级，然而这并不妨碍我们根据陈述数量设置出第四、第五层级……这么做将有损整体体系的原则，我们从其他侧面入手。根据系统内部逻辑，我们可以设想一种元系统（méta-système）、一个诠释者和一个分析者。

我所运用的不是上述术语在各种人文学科中[②]的（多种）确切含义，可

---

① 对于志怪小说，我们可以找到一种渐进的、可以形式化的分析方法。

② 在让·珀蒂托（Jean Petitot）的有关认知程序符号学的研究中，他从热动力学中借用了引力池（Bassin d'attraction）的概念。

是，从认识论的角度讲，我们会遇到相同的困难和要求。我们将探究对元（méta）这一概念的距离限定。我们首先要承认它细腻的特点（这是我们能基本确定的），然后再提出其他观点。α 层级的思想完全符合要求，按照这一思路，可以继续分析下去。我们的目的是搞清楚第一层级、第二层级的结构和运作机制。从符号学的角度看，这个 α 层级在二元性（发送－接受）上和第一、第二层级同质，在属性和意义上与它们异质，它处于第一层级下方，用水平波浪线与第一层级分开。穿越水平波浪线的两条垂直线将它和作为整体的第一、第二层级连接在一起，它们指向更高更宽的区域。从 α 发送者行动体指向 α 接受者行动体的水平箭头的左边标有竖杠，标明施事关系的不可逆转性，信息体就是作为整体的第一、第二层级。

这个 α 发送者行动体，即执笔者（scripteur），负责文本的结构编排（如某种类别的生成实践）和细节编排（如某种具象化内容）。现在的问题就是 α 发送者行动体的活动在何种情况下才会在表面（文本中，也就是在第一、第二层级中）发生。它除了负责结构和细节，即显现出基本的主线外，我们是否还可以发现其他在本系统内能确认的线条，比如叙述文中执笔者具体、特殊的活动痕迹？

每一个类似的痕迹都会位于第一、第二层级的某个层面上，但是它们都属于 α 层面的活动。可以想象，类似的痕迹可能存在于对专有名词超强的定义中，如在巴尔贝・多尔维利和皮埃尔・克罗索斯基（Pierre Klossowski）的作品中见到的那样，这在普鲁斯特略显干瘪的杂技式的叙述中也能见到。此现象被米歇尔・夏尔（Michel Charles）称为机能障碍（dysfonctionnement）[①]。这样，α 发送者行动体代表的并不是作者，尽管我们在后面的分析中会看到，α 发送者行动体会让人联想到作者。

这仅仅是一个笼统的概念，这里指的不是作者本人，而是代表作者的思想。准确地说，α 发送者行动体的一大特点就是它的非施事性（non-actorialité），我将在随后的分析中强调这一点（它可能再次受到质疑）：从结构和功能上讲，我们已经不能理解 α 发送者行动体这个施事键位（poste actentiel），它作为行动体并不是不能被确定的，不是神秘的、陌生的、不可认识的，也不是普遍的、非人称的、空泛的。α 发送者行动体的位置具有不确定性，这给施事性的理解带来巨大的困难。

---

① 请参见本书中已经提到过的米歇尔・夏尔的作品。

我再次提出了位置的不确定性，这是什么意思呢？大家知道，位置[1]（le topique）就是指某个地点、区域或空间，它是开放的也是特别的，它是可被认知的。位置的识别依赖一种特殊的秩序，这一秩序似乎从属于后亚里士多德学说。它难以想象，甚至自相矛盾，本质上处于理性场域之外。这是对无法界定的事物（de l'indéterminable）进行定义，或者动摇已经被界定事物的定义，这需要我们接受开放的、灵活的、积极的心智机制。这和整个臆断（doxique）思想相关，我们涉足于臆断思想的领域，这是21世纪初西方思想的困难所在，我们在这儿谈的不是臆断，而是臆断思想[2]。我们现在还无法估量亚里士多德多种概念的深度和它们强大的解释学能力。臆断（doxa）似乎是（少有的）能有助于对确定/不确定（l'indéterminé/déterminé）进行思考的哲学概念，这是对不确定的事物进行定义，准确地说，这是对无法界定的区域进行识别，即对地点（lieu）[或位置（topique）]的确定。地点的尺度和它的识别取决于构成地点的主体的普遍性（généralité），这种普遍性构建出一个模糊的主体区域，该区域在任何情况下都不具有具体性，但总是可以被识别。文本性的修辞性具有隔代遗传的特点（后面会就此详细论述）。我们应该把 α 发送者行动体的“属性”看作一个空间、一个区域、一个无法确定的地点。它是普遍的、可被识别的，具有强大的发送功能和使人兴奋的功能。如果我们借用逻辑或者哲学史学家的著名的田园式图景，赋予这一机制更为强烈的视觉效果，我们可以称之为“鸽子窝”“斯大林的号角”。

这个机制具有完善的视觉性，效果明显，处于可被激活的状态。它强大的功能就是其核心：它具有地点（topique）的特点，它可以表达（exprimer）现实化（effectuation）的非连续性（discontinuité），同时也可以表达永恒的可能性；它具有强大的发送功能，只有它的对立极——接受极才能让它受到召唤、鼓动，变得兴奋起来。

在继续进一步分析之前——大家会看到，在下一章节中，我们将会用同一方法进行更深入的分析——我们先来考察一下接受极。我长久以来就把 α 层级

① 参见《共同地域、拓扑词、俗套和套语》（*Lieux communs*, *topoi*, *stereotype*, *cliché*）（普朗丹著，集美出版社，1993年版）。

② 在由斯坦拉・鲁特・阿莫西（Stella Ruth Amossy）和米歇尔・德龙（Michel Delon）主持的特拉维夫大学组织的研讨会上，当大家试图让启蒙时代专家对臆断进行思考的时候，我们遇到了同样的问题。我们可以参见乔治・爱莉娅・萨尔法蒂（Georges Elia Sarfati）的相关研究，如《言说、行动、定义》（拉尔玛唐出版社，1995版）或者《语义：从陈述行为到共同意义 》（研究总结，巴黎第四大学，1996年）。

的接受极称为阅读市场（marché de lecture），事实上，它指的是所有潜在的购买者（acheteur）和消费者。这一购买和消费的思想与想象的指称（désignation）没有联系（我们在后面会深入探讨各种指称）。对于被接受为文本的事物，不管是最为常见的书籍形式还是电子形式，这种社会现象的主导关系主要是购买关系。这种关系最常见的形式是购买，其他的派生方式有租赁、借阅、共享、交换、偷窃和盗版。在这个市场上，读者作为可能的消费者的集合，构成读者群[①](lectorat)，作为接受者的读者消费社会的生产现象，读者群接收了它，使它变成某种事物（Qch），对它进行处理、加工、使用、消耗、拿捏，最后将它内化，或者恰恰相反，读者融入其中——总之，读者群对它进行了消费。读者群作为消费者对它进行了消费，也就是说进行了支付（大家马上就能看到相关的参考分析）。

具有接受极和阅读市场双重身份的 α 层面的接受极会带来众多后果。阅读市场不能像 α 发送极——执笔者那样可以提供施事身份特点。这是具有集合形式的非施事性（non-actorialité），它具有社会经济构成决定的集合形式，构成了社会－文化－艺术心态极（pôle social idéologico-culturel）。我们可以看到第一层级不同行动体之间的差别：

第一层级中最基础的接受者（AÉⅠ 或者 AÉⅠ1 或者 AÉⅠn）由进行具体阅读行为的读者承担，或者体现在进行体验式阅读的读者身上，α 接受者属于社会的、数据的、匿名的潜在领域。阅读市场的概念和消费与购买两个要素一起为价值和（客体的）类别化问题带来了曙光。我们前面借助一系列术语对价值进行评估，现在可以借助所购书籍的价格衡量价值。这一提法并不具有暗喻性，也不骇人听闻。有些人对大型书店超市感到无所适从（这至少对囊中羞涩的读者有好处）。我们通过书籍的价钱对价值的评估会给普通艺术评估带来不可避免的可怕追问。这一追问不是边缘的，也不是次要的。对客体的类别化，更确切地说对被社会视为客体的类别化遇到了一个无用的、僵化的解决草案：在阅读市场上，消费者在专门商店或者大型书市的文学书架上购买（我们希望他出于消费目的而购买，而不是将其束之高阁）文化产品。尽管拉瓦尔大学的诸如德尼·圣雅克（Denis Saint-Jaques）这样的学者们站在不同的认识论立场公开支持这种观点，但是它还是显得粗略。市场理论可以将下列观点融入进来。为了在本书中继续分析，我们无疑需要其他的衡量标准（considérant），为上述的理论奠定基础，它应该是上述理论的扩充。

---

① 参见《接受的方法》一书中由阿兰·维亚拉编写的“社会诗学”部分。

我们现在来考察另一种思想。α 接受极、阅读市场同时指示 α 发送极发送活动的原因、目标（目的）和方式。

不管构建的文学性概念都由哪些符号组成，我们可以，也有必要断言：与其说阅读市场、α 接受极在调节文学性（littéralité），还不如说它们在调节文学化过程（littéralisation）、阅读市场和 α 接受极限定文学化过程的方向，且文学化过程寄寓在二者身上。这些提法含有过分的和不可接受的成分，我对此没有丝毫低估，也对此心知肚明。我们只把它们用于教学目的，把它们当作苦口利病的好药。系统的意识形态思想可能也应该在 α 层面运作。在这个层级上，我们应阐明动作中的活力原则。接受极激活了发送极的活动，前者引发了后者的活动。α 接受极表面上具有受动的威力，整个磁场集中在它身上，它调节着发送，决定着发送的可能性，意义设置它的存在。就像我时常指出的那样，α 接受极行动体对文本、期待视野、互文性可等级化现象的世界象征化进行了模式化。从接受极的观点上看，这一层级对同一（唯一的）文本接受的区化（différenciation）实现了概念化，它是通过地点、时代、社会阶层、文化和环境进行的。我们再次援引被接受为（被读、被听、被视为）经典剧目的《费德尔》的例子，在路易十四的宫廷里，在 19 世纪末或者 20 世纪末的法兰西歌剧院中，在第二帝国时期的乡村剧院里，1999 年，在巴黎圣热纳维耶芙山上的一所高中里，在纽约大学的法语系或者在墨西哥的沙龙里，在雅温德的学校里或是在东京的国际汇演中，《费德尔》被接受为经典剧目。《费德尔》，有如此多的《费德尔》，尽管抽象的结构使这些接受行为具有了共性，但在接受感知的调解下，每一次对该作品的接受都会使它变成有别于其他接受次别的文化品。我们可以进行更加深入的分析。就马拉美的《牧神的午后》来举例，假设一位 21 世纪初的巴黎青年知识分子阅读它的话，阅读活动会受多种阅读机制的影响，即使在很有限的时间段内也是如此：他可能是为了学术解释而阅读，也可能他受了家庭不幸的打击，受到邻居的干扰或者深受牙疼的折磨，在海边度假时漫不经心地阅读……在我看来，每一种被接受的文本都是不同的，在接收时，文本的差异远远超过了它们的共性。我也许夸张了。但是，我这里谈的区化不是一种思想观点，也不是夸张（如果是夸张，是什么事物与之做比较得出的夸张呢?）这里的区化，我把它称为区化感应，它规定着阅读文本的唯一的传递性（transivité）经验，脱离了这种经验，一切都成了纯粹的抽象，强词夺理，变成思想的烟雾。我希望大家能提出一个文本的概念，这里的一个指的是任何一个而非唯一的、同一的一个。阅读一个文本（lire un texte）只是对一个复杂过程的肤浅指称（désignation），阅读文本（lire du texte）是对

这种指称更确切的表达，如果“阅读一个文本”这个句段一半的经验指的是相对作为艺术品的文本客体而言的多种可能的感受，那么我想说，这偏离了我在这里的推理目的。我们承认接受极承担了文本构成一半的责任。在此基础上，我们将利用α层级上的接受极行动体对这个机制进行分析。

在结束了以上极端的过渡后，我们现在开始平静地分析α层级接受极行动体和发送极行动体之间的关系。α接受极行动体具有磁性吸引力，它调节着一系列紧张关系，这些紧张关系对α发送极行动体施加影响，使它向α接受者发送产品，即由第一、第二层级构成的文本产品。这是由不确定性规定（我已经试图解释过这种矛盾的提法）的两个地点、区域和空间，或者说，对它们的确定就意味着不确定性。作为位点（topique）的这两极同样具有非施事性（non-actorialité）的特点，我们至少可以说，它们具有某种非施事性特点。考虑到两极的紧张关系——认识到两极的关系不再是单边的，回归到这种态度对我们颇有裨益。从α接受极行动体具有了阅读市场的身份开始（也就是从我们构建出这样一个假设的诠释体系开始），我们在思考，α发送极行动体对应的是什么角色，我们可以轻松地找到一种与之对称的或者不对称的角色；然而答案又会回归到问题本身上来（这也显示出符号学载体不是纯粹的幽灵，它对分析的自由任意操控表现出抗争），我们这里提出的问题恰恰是施事性（actorialité）的问题。非施事性不仅会对所考察的施事极产生严重后果（后面会就此做出分析），而且会对两极的关系产生后果。出于这两个原因，我在这一理论中不会对α接受极行动体和α发送极行动体的身份进行施事性的区分。作为阅读市场的α接受极行动体囊括了所有潜在的、可能的读者，非施事性抹除了身份，注销了身份确认，省略了定位，淡化了心理区分。即使处于抽象的潜在性层级，我们也不会和外在的实体发生关系。我们从全部分析中提取的唯一不自相矛盾的结论就是，从施事性上说，作为执笔者的α发送极行动体与α接受极行动体既等同也不等同——这也就是说，它不具有施事构建性身份。

在这一视野的基础上，我们来进一步深入细化我们的分析。回想一下以前提出的各种议题，这些议题最后的结论历历在目，这里我们将它们作为一个整体进行考虑：α发送极行动体是α接受极行动体的发射极，这种发射功能和这一层级上的各行动体的非施事性互相联系，它是各行动体的非施事性的结果，只有接受这一点我们才能继续推论下去。这种发射功能体现在两个方面，也就是说，我们可以通过两个方面将它格式化（formaliser）。相对于我们的研究视野来说，目前语境下的我们可以利用α发送极行动体的概念把问题说清楚，但是，出于对陈旧的批评的尊重，我们不妨为（文学的）线索、印迹和作者留出

一席之地。这样一来，我们提出 α 发送极行动体的两种格式化（formalisation）——大家可以看出，我们是多么谨慎地提出两种格式化的：零度的 α 发送极行动体（AÉα－0）和若干个 α 发送极行动体层次（AÉα－n）。我们说，对 α 发送极行动体最为普遍的指称形式是若干个 α 发送极行动体层次（AÉα－n）：发送极行动体的 α－n 形式代表了 α 发送极行动体所有可能的发送层级，也就是说，它最适合 α 发送极行动体的根本理念，这种普遍性对本层级的施事极具有构成功能；符号 n 用来指示普遍的价值，在这里，普遍价值是最重要的，它不是临时性的附加总结。α 发送极行动体的 α－n 形式和作为阅读市场的 α 接受极行动体的普遍的施事发送功能完全吻合，也就是说，从施事性的角度讲，二者没有区分，也没有任何办法将它们区分开来。而零度的 α 发送极行动体（AÉα－0）则代表了普遍 α 发射极行动体普通层次（AÉα－n）的特殊的具体性，在保证各层次的非施事化的前提下，这种具体性可以使我们运用作者的概念。这一前提在具体性的内部看起来很棘手，但是这是整个严格理论化的内在要求，它甚至已经瓦解了传统的（也就是现代的）作者概念，从认识论的角度看，这可以使我的头脑保持冷静。这种把 α 发送极行动体一分为二——零度的 α 发送极行动体（AÉα－0）和若干个 α 发送极行动体层次（AÉα－n）——的做法也会带来不便。对施事性和作者概念的误会是上述不便的根源，我们的理论对施事性和作者概念做了过多的或者过少的关注，有时候这种关注是自相矛盾的，然而我不打算在这一点上做出比前面我们谨慎地引入议题时更多的分析。我们澄清了这一理论棘手的方面以后会发现，它可以使我避免对集体执笔者错误的诠释，这种错误的诠释会以为 α 发送极行动体是由 α 接受极行动体发送的，这种理论对我们越来越有用，至少我希望是这样。我在这里绝不对集体执笔者进行格式化，集体执笔者的思想意味着对 α 发送极行动体的施事化，这和我们的议题①显然是矛盾的。

通过零度的 α 发送极行动体（AÉα－0）和若干个 α 发送极行动体层次（AÉα－n）对 α 发送极行动体进行的具体化，使我们从两个方面更好地理解 α 发送极行动体非施事性的命题。即使非施事性的执笔者被具体化，它仍然是一个施事完成的过程，与施事性保持着距离。与此同时，我们承认零度的 α 发送极行动体（AÉα－0）控制着被考察文本客体（从第一、第二层级结构中表现出来的表面结构）的结构程序（programme structural）和次要程序（programme anecdotique）。我们可以说，零度的 α 发送极行动体（AÉα－0）

---

① 集体作者的思想作为作者思想的一种，可以完全融入当前的理论中，作者理论是完全中性的。

是从 α 接受极行动体中抽取出来的，它是对若干个 α 发送极行动体层次（AÉα－n）发送功能的具体化，是 α 发送极空间内部的个体化（individuation），与连续体（continuum）内部诸多的活跃运动一样，是一种特殊的发射活动。从这一层级上看，这一发射活动对任何次要的、个别的施事身份起不到稳定作用，所以发射活动可以依存在施事身份上。话语艺术中这种单纯的源头（只是源头）的实际特点是无法定位（être illocalisable）（它的位置有区域性，但是它是运动的）、无法命名及非人称性。

我们现在讨论一个最为敏感的连接（articulation），它存在于最大的个体化整体和最大的普遍化整体之间。事实上，零度的 α 发送极行动体（AÉα－0）和若干个 α 发送极行动体层次（AÉα－n）的连接需要一种施事性与非施事性的辩证关系，它在修辞学和符号学的框架内，符合一种能涵盖个体与普遍的机制。修辞学，特别是亚里士多德的修辞学有一个重要的特点，即确定的不确定性（l'indétermination déterminable），潜在的限定能力与主要秩序的无法限定性是一致的。修辞学在修辞效果的不确定性和多样性中游移，这造就了更为强烈的修辞效果，显现出高超的修辞技法（la vis oratoria），进而恰如其分地触及在现象学中被穷尽的现象和独立于所有指称的活动。强烈的独特性依赖于一种混沌模糊的源泉：个体化看起来只是共同地域（lieu commun）的一种效应。所以，在发射源泉的（思想）模糊性和所有艺术品的实现过程（我们在上一章曾简要地提到这一议题）之间存在着某种联系：短暂性（éphémérité ）。短暂性的经验是一种艺术效应的感受手段，它受到原始的不可确定性的普遍性的制约。

我们将从理论化的内部出发，从现在开始到本书结尾，以现在的分析结果为依托，对普遍的艺术效果进行扩展分析。

这种将被确定的事物植根于缺少确定性的观念中，我们亦可理解为在不确定性条件下获得的确定性，它规定了 α 发送极行动体思想的认识论视野，这种视野本身就可以用修辞学进行诠释。我们前面已触及这个问题，后面还会继续分析。为了使大家更好地理解这一命题的核心，我也会对符号学做出展望。具体地讲，这会涉及些什么内容呢？我们可以说，所有的旨在对生产过程模式化和对价值进行评估的推理是符号学的主要手段。是的，对价值的思考，对思考本身的思考和对概念的思考具有重要性，大家应该接受这一点。上述的各种思考在人文领域的地位往往被贬低，因为它们滥用了主观主义、唯美主义和（过于艰涩的）人道主义的分析方法。然而这并不妨碍运用与目前的问题相关的视点，或者说概念。重要的是，要把这些概念术语严格化，如果我们要限制分析

方法的符号学特点，我们能找到一个熟悉的方法，它可以强化我们理论的连贯性［而非检查它的真实性（véridicité）］。

我们应该放宽考察的视野。在本章节中，我们从在某些人看来是特别的、局限的、任意的视角——施事风格学——入手。大家会逐步明白，这个核心基础对整个理论的连接是多么重要。目前，我们可以肯定施事风格学对话语效应和潜在的话语艺术效应的分析具有一个主轴作用，即充满活力的互动。与这种被接受极和发送极图式模式化的活力相对应，我提出了一个 α 层级，前面我们已经对它进行了长篇论述。如果我们现在停止对 α 层级内部施事结构的考察，即停止对 α 层级发送极和接受极关系（这种关系具有陈述性或者施事性）的考察；如果我们不再就这一结构中各元素中的具体目标进行分析，不再淡化专门构建的结构，那么我们应该开始思考这一模式化的另一个组成部分：对于包含着 α 发送极行动体和接受极行动体的 α 层级，我们可以对其进行整体考察，进而深化对 α 层级的思考。我还想强调在 α 层级、α 层级的思想和叶尔姆斯列夫的内容实质概念（我们已经对它进行了大量论述）之间存在的相通性。我们可以把前面的讨论放在一边，将目光首先集中在叶尔姆斯列夫的符号学上，我们将像往常一样，对实质（substance）与偶然性（contingence）之间的联系做出自己的注解。这是必要的（逻辑）联系，我不敢说这是本质的联系，因为这些被同时提出的概念会受到本质主义内涵的干扰。实体性（le substentiel）和内容实质思想相对接近，偶然性（le contingent）具有实体性，因为实体性存在依赖于偶然性。我们可以通过强调解释的意义来减轻阐释的晦涩性（我们不用玩文字游戏：这里的阐释指的就是我的阐释）。通过实体思想对偶然性进行思考是可行的，实体思想只对偶然性思想具有（自我辩护的）目的性。偶然、个别、个体、次要建立在实体性的普遍性和不确定性基础之上，并深深扎根其中。我们已经知道，内容实质可以通过介于最理性的认知范畴到最热烈的情绪化范畴之间的继续体（continuum）来理解，只有这种思想能使我对非话语艺术的内容实质进行思考，同时它也促使我们在整体的符号载体机制中思考话语艺术（相对于非话语艺术）价值的同质性（homologie），在对同质性组成部分（情绪范畴与认知范畴）的理解过程中逐步形成了一个渐进性参量，这个参量为逐步思考情绪范畴和认知范畴提供了可能。我提出了这样一个命题，内容实质来源于认知范畴和情绪范畴的继续体（continuum），个别性与普遍性的这种矛盾联系可以在这一命题中找到存在的理由。另外，认知范畴向普遍化扩展，情绪范畴向个别化延伸。然而，在这两个过程中，在内容实质的参与下，我们会处于一种中介参与的状态，它在（被社会化的）象征化世界的基础上运作。

这种理论视觉解释了为什么只要没有个性化过程，自然的言语就不会有认知范畴，只要没有普遍化过程，符号载体就不存在情绪范畴。

α层级具有类似的特点，也就是说，我们在α层级上可以进行几乎相同的分析。这一层级属于文化－意识形态领域，也属于被世界观过滤的美学领域（在我们的理论中，这属于象征化世界）。在α施事极和接受极行动体之间，存在着一种围绕非施事性的矛盾的紧张关系，这体现在潜在的个别化的普遍化上，这种紧张关系体现在α层级零度行动体和若干个α发送极行动体层次（AÉα－n）具体的、非施事性的连接（articulation）上。此外，相对于每个随机的话语作品而言，α发送极行动体从内部对结构性程序和次要程序产生制约：它在同一个动作中（大家会看到，我这里使用同一个动作不是出于修辞的目的）将普遍化趋向和个别化趋向结合起来，这无疑是符号在同一个活动中的两个方面。

然而，我们不可以说α层级思想和内容实质思想是同一思想的两个方面。α层级思想侧重施事分析，也就是对言语运作的最基本模式进行研究；内容实质思想侧重对言语的符号结构进行分析。然而，这两种思想的符号学意义也有交汇，前者的符号学意义目标集中，而后者的符号学意义更为普遍、中性，二者的交汇组成了一个共有的区域，即符号价值和中介（médiation）得以确立的区域。如果我们要让两种思想逐步靠拢，就应该对内容实质的紧张特点（caractère tensif）（紧张特点存在于两个层面上：内容实质内部的紧张特点，即认知范畴和情绪范畴之间；宏观结构中的紧张特点，即这两种思想之间的紧张特点）进行思考。这里的内容实质存在于α层级发送极和接受极之间的活跃模式中。即使我们可以运用巴赫金（Bakhtine）或者米歇尔·梅耶的不包括话语互动理论[①]的相关理论对此进行分析，我们也不能过分夸大上述思想。

尽管如此，这为我们提供了一个共同的视野，我们将在这个视野的基础上介绍施事文体学的最后一个观点，我们无法将这个宏大的观点完全限制在内容实质的意义和动态中，我们处在各种方法的交汇点上。这一观点就是书写契约（pacte scriptuaire）的思想。

首先，出于教学上的谨慎，我想就术语本身做些说明。我们所选用的术语很形象[②]，它不指代任何强大的个人或者制度之间的司法－外交协议过程。书

① 巴赫金的相关著作有由嘉里玛出版社出版的法文版《小说的理论与美学》（1978）和《话语创造的美学》（1984），米歇尔·梅耶的相关著作是《言语与文学》（法国大学出版社，1993）。此外，我们也可以参考卡特琳娜·科尔布拉－奥兰奇奥尼的相关研究。

② 与菲利普·勒热那（Philippe Lejeune）著名的《自传体契约》相似。

写（scriptutaire）标明话语艺术在结构上最基础的文字特点，对这里的话语艺术，既要强调其艺术特点又要强调其话语特点，我在其他著作中已就此做了大量解释：不管口传文学（littérarture orale）在人种语言学中具有多么大的重要性和意义，话语客体的目标就是接受文学化，这样它才能被接受为话语艺术品，才可以通过书写获得稳定性。

所以，我认为书写契约存在，并发挥着作用。我们可以在 α 发送极行动体、执笔者、α 接受极行动体和阅读市场几个要素之间对书写契约的思想进行定位。以上就是与该契约相关的各个方面，契约位于 α 层级，在就行动体的本质进行了长篇推论后，我们在确立契约的过程中不会遭遇理论上的模棱两可。契约自身的意义是什么呢？这一术语暗示着对两个极点之间关系的基本调节。

只有在接受过程中可被接受的内容才在发射极具有生产性。α 发送极事实上只能生产 α 接受极可以接受的内容，只要 α 发射极和接受极之间存在这种发射关系，上述观点就成立，没有其他可能，执笔者从属于阅读市场。在这个理论化过程中，我们很容易把内心文学（littérature intime）的原则进行归类（将之模式化），内心文学的目标似乎只针对生产者本身。零度的 α 发送极行动体（AÉα－0）的具体化在运作过程中扮演着发送者的角色，它的目的就是至少在一个抽象单位中获得尽可能大的接受功能，这个抽象单位必然拥有［和零度的 α 发送极行动体（AÉα－0）］相同的社会潜在性（potentialité sociale）：这个幽灵般的发送极的非施事性可以减弱它的身份特点，在既基础又不确定的施事性中，零度的 α 发送极行动体（AÉα－0）既是潜在的消费者，又是幽灵般的接受极。所以，某些艺术中的大手笔并不是无形的、不为人知的，如《巴马修道院》中看不见的穹顶，如弗兰欧非（Frenhofer）[①] 的油画：这里总存在着一种接受的潜在性，只有通过实现这种潜在性，实现消费，艺术的生产和存在才有可能。

发送完全受制于接受，通过 α 接受极和发送极行动体的非施事性理论来解释它们之间的限制关系，执笔者通过阅读市场进行发送活动，这些不足以阐明书写契约的意义，我们应该强调执笔者的活动模式。这里主要指发送活动和（两极的）磁场效应。这里不是要将词语进行偶然图像化。α 发送极行动体只有在受到刺激的时候才会产生发送行为，只有受到一个等待触摸的、等待突破的区域的吸引时才会有发送行为，只有在外向化、喷射欲望激化时才能成熟，与接受空间对称的异质性引导了这种欲望。这里不可能不存在书写契约，否则

---

① 译者注：弗兰欧非是巴尔扎克的作品《未知的杰作》中的画家。

就不会存在生产活动。

我们可以设想出一种要求不太苛刻的契约。宽泛的期待（attente）调节着发送活动，期待本身会通过温和的、可预见的、集中的方式激发发送活动。温和的激发活动对重要的、大量的潜在市场而言是高产的，它可以促成大量被期待产品的产生。消遣休闲文学、获得文学大奖的小说、电视节目、报纸上的比赛、街头戏剧，甚至超市、火车站、飞机场和电话亭中出售的书籍都属于大众文学，而且它们都属于上述的契约模式。对大众文学这一危险术语的各种操纵，我们要大加提防。在前面，我们已经涉及过简单的类别化，下一章节中我们将运用更为激进的、棘手的方法对它进行深化，我们暂且接受这一术语的临时意指。总体而言，我们至少对我们所讨论的事物有所了解[①]。如果存在这样的大众文学（它应该存在），那么它存在于一种或松或紧的紧张关系之间，这一紧张关系的一边是书写契约，它调节那些总是无法满足的、集中的、整体的期待视野；另一边则是生产，它同样集中，具有可预见性，被高度编码，永无止境。很明显，我们得承认这一契约松弛的紧张关系分为不同的等级，根据不同的读者等级，它会产生相应的变化。此外，我们也不能说这种书写契约对19世纪、20世纪的某些文学实践（长篇连载小说除外）没有意义。如果只针对当代而言，我们应该考虑到法国大部分的巴洛克小说（也许这只是待续的效果）的生产，我们还应该想到特洛伊市的蓝色图书馆。总之，我们要重视契约实现过程中的社会多样性，重视契约实现时的低要求和渐进性思想。

在以上论述的基础上，我们来考察一下发生在别处的其他情况。如果涉猎契约模式的所有等级的话，我们会冒太大的风险：每一个等级都有其规则，一个名句或者从心头闪过的某部作品就可能搅乱已经确立的秩序（尽管这种秩序是假设的）。所以，我们应该谨慎地从层级的另一个端点入手：契约实现的高要求，即一个高度紧张的契约会是什么样子呢？我们只能回答说，这是一个高度紧张、濒临断裂的紧张关系。契约的断裂又会是什么样子？即可怕的生产没有被接受。我们接下来就此进行解释：乍看起来，目前的系统存在着内部矛盾，这颇为严重，令人难堪，这时需要有一个外部矛盾来抵消内部矛盾带来的不便。我认为它是一个魔鬼：我就这样将矛盾融入对（被构建的）客体的分析中去，而没有意识到它固有的矛盾性。

换句话说，只要我们谈论的客体从经验上已经被接受为话语艺术，就不存

---

① 我们可以把刚才的分析抛在一边，思考一下我们的大众文学理论中是否应该为学校教育扮演的角色留下一席之地。

在断裂的契约。我们要对失败的文学艺术进行思考：这并不意味着不存在被生产的社会客体，而是这种社会客体从社会的角度看只具有资料地位，不具备艺术品地位。大家知道，进行类似的思考要加倍谨慎，因为从经验的角度看，恰恰相反，经验主义并非推理的缓冲区，我们无法对艺术品进行失败或者成功的终极判定。然而这不妨碍我们将它当作理解艺术品现状的理论：断裂的理论至少有这样的功能。

我们也可以设想可接受的最大限度的（契约）紧张关系，即达到断裂极限之前的紧张关系，这没有前面的情况令人沮丧。在这种情况下，期待视野非常弱，甚至若有若无、微不足道（但它还是存在的），几乎难以被人感知。它也可能持久地隐藏在一种鲜见的、痉挛性的甚至强烈的、不可预测的发送活动中，对契约只有最起码的满足，契约的欲望性（désirabilité）几乎到了无法被承受的地步。这种情况发生在前卫艺术家和艺术开拓者们身上，也发生在兰波、米肖、阿尔托（Artaud）和塞利纳（Céline）身上。这种办法同时兼顾了创新事实和创新效应的思考。我已经说过，创新只能透过断裂才能被感知到。准确地说，这是被回避的、被限制的断裂，也是被装饰过的断裂。在这个层级上的最大化的紧张关系可以通过两个方向进行诠释，也就是说，这一思想在解释学上有两个意义：它可能在描述“精英的”、前卫的和秘密的实验性的接收模式——其条件就是注意“大众的”谨慎的评述；它也可能在描述间歇的、极度疲乏的和过度兴奋的接受模式，它不受读者大众的影响，有时会和艺术效应产生令人惊讶的接触（contact）。

当我们直面问题时，就会遇到这个书写契约，从本书的开头部分开始，我们就一直遇到这些问题：话语的艺术化、文学化（littéralisation）的艺术化。当然我们之前思考接受的基本模式时也遇到了类似问题。

更宽泛地讲，书写契约思想为我们在话语施事理论内部思考文化－美学－意识形态调节的局限提供了思想工具。这种局限也具有构成性特点：书写契约的思想展现出它的优势，在生产活动实现过程的内部，它融入了文化影响的因素，进而形成了文化影响的构成性模式。为了加快分析，使其更加轻松，我们从现在开始尝试引入“文化”一词。书写契约是话语－艺术品在调节过程中对文化完形（prégnance）进行的格式化，我认为我们有必要把它引入到非话语艺术中去，这是可能的，做起来也很容易。承认书写契约的存在，承认书写契约在起作用，承认它调节了接受和发送之间的关系，承认我们通过书写契约来衡量（话语）艺术的表现，就肯定了文化在艺术现象学中的内在重要性。这同时也是通过对基本的、共有的观念进行格式化，进而参与到对艺术品确认的传

统争鸣中。针对基本的、共有的观念的质疑不一定显而易见，所以我们这里不妨把它置于我们的研究之中。

应该承认，事实上，我这里提出的这个平庸的议题会得出让人生畏的结论：承认没有文化就不存在艺术品，就是承认艺术品不是存在于其自身中的。莫扎特的交响曲、兰波的诗歌、毕加索的绘画和维斯康提（Visconti）的电影就其自身而言并不是艺术品。然而在某些特定的文化条件下，这些社会客体事实上被某些人接受为艺术品——我们前面的结论有些牵强。如果这些社会客体没有被接受为艺术品，如果它们不是艺术品，它们又是什么呢？他们至少可以被称为社会（历史）材料；从另一个角度看，我们可以称之为社会行为（它们只能在历史中被评估），我承认，大家会感到沮丧，我们（通过思辨的方式）来从头说起。

我们将探讨著名的爱斯基摩人神话。我简要地把相关要点重新梳理一下。出于对爱斯基摩人传奇性的尊重，我们对爱斯基摩人神话进行一番想象。在我们的语境下只存在一个爱斯基摩人（爱斯基摩人肯定有许多，但是为了便于阐述神话，我们就用一个爱斯基摩人的说法），他完全与外界隔绝，只和家人一起生活在格陵兰岛的冰原上，他对世界其他地方的现代文明和人类历史信息一无所知，他除了自己的母语外不会讲任何其他语言。但是，我们通过想象，假设他和外界建立起一个最小限度的联系，这种联系影响着他的物质生活。另外，他还用一些传统产品进行交换，换取来极少的技术设备。我承认出于对人类的尊重，对自然人或者野人的现时定位，即使完全属于纯粹的思辨，也难免显得滑稽可笑（因为自然人从来都没有过，野人也不复存在），但是我们还得接受这种假设。这个超现实主义的、神秘的爱斯基摩人通过物物交换得到了不少物品，其中一个物品是专门为爱斯基摩人设计的简单、完整、自动的法语学习系统！出于好奇，也是为了打发时间，他开始揣摩这个系统。过了一段时间，他“学习了”法语，能听懂一些语句，能说出一些句子，也能读出一些连续的语句。我们假设这个爱斯基摩人对此很感兴趣，他继续通过揣摩这个系统来提高自身的法语水平，最终获得了非基础性的语言水平，即阅读水平（书写、发音、词汇和句法）。他最终能够阅读并理解使用说明、安装说明、成分说明等机械的或者食品的说明，如工具或者罐头瓶的说明。某一天，他在物品交换箱中——这个箱子可以是任何材质的——发现了《贝蕾尼斯》的文本。这就是我假设的目的，这是一个被推到极限的人类学的实际设计安装过程——但是我需要这个被推到极限的过渡。

我们的爱斯基摩人会如何接受《贝蕾尼斯》呢？

我们可以忽略历史语言的困难，大家设想一下，我们已经对拼写、句法、幕前介绍进行了最大限度的现代化处理，一些无法简化的词汇和句法难点已经在脚注中被“翻译”过来。我们提供的是《贝蕾尼斯》的一个软文本。和17世纪的文本相比，这个文本有何意义？我也不知道。在现实中，我们有被称为古典文本的教学版本，我觉得软文本与此类似——谁在读？在读什么？

让我们进行谨慎的推理。我们的爱斯基摩人丝毫没有理由怀疑他所看到的法语语句与他习惯阅读的安装说明、沙丁鱼罐头热量构成或成分专栏的内容有任何的不同。他也许会想，他对文章中涉及的人一无所知，但是文章在描写某个地方的生活经验；如果他想象力足够丰富——他完全可能拥有丰富的想象力来面对这一切陌生的事物——他甚至能想象出一些神奇的动作来。

我们同时也假设，他不会怀疑，阅读法语（他已经掌握了法语）会和用骨头“美化自己”有何不同。当然，我们没有理由做出回答说绝对相同。我们这里在进行假设推理，对推理的反应应该放在次要位置。我们的爱斯基摩人在面对这样一个文本，这与他以前见过的文本客体大不相同，此时他很可能会大感困惑——我们将这一切局限在神话经验的内部：从实践的角度看，他不大可能从《贝蕾尼斯》中想象出另一种符号机制。也就是说，在他面对《贝蕾尼斯》时，会运用一种通过经验形成的内在的诠释方式。如果我们愿意，我们可以用叶尔姆斯列夫的理论对它加以细化：它描述表达的实质与形式，爱斯基摩人可能会对不同于他曾经见过的词语和语序感到新奇；他可以逐步认出介绍性和论据性的话语形式［在这里，我们排除所有的心理自觉化（conscientisation）］；他也可能会自己构建出一个认知的诠释程序，这个程序可以对话语中的情绪范畴和内容实质进行解读，他便可以读懂一系列叙述文的内在含义。这个爱斯基摩人如果发挥全部潜力，他可以对这个文本客体进行语义分析，这一语义分析中可能会有很多空白，但是，这毕竟是语义分析，是这个爱斯基摩人所能做到的极限。同时我们也要承认，法语教学班里的学生或者进行阅读体验的语言学家也在进行着类似的工作，可这并不妨碍他们利用文本客体进行其他尝试。古希腊学的学生与平达（Pindare）的颂歌之间也存在着类似的接触，一切都被吸收在他辛苦构建起来的语义结构中，但他也许会对同一对象有其他不同的审视角度。

我们的爱斯基摩人也会遇到相同的情况，尽管这一文本客体让他产生了特殊的情感和心智上的感触，但他还是会把它当作产品（produit）而非行为（acte）；我们的爱斯基摩人面对文本客体的时候，最多会处于一个和分析家面

对问题，面对一个动物、一个版本、一种疾病或者一个工会会期时同样的境地[①]。如果我们的爱斯基摩人没有任何艺术的概念，那他无论如何都不可能将这个文本客体接受为艺术品。在这个神话中，即使假设我们的爱斯基摩人具有艺术思想，他也很难把这个由法语形成的客体当作艺术，总之，它把这个文本客体接受为艺术的可能性非常小。即使我们对他会否怀疑文本的艺术性感到疑惑，但是他不可能，绝不可能将它当作艺术客体来体验。因为，在我们可能性极小的假设中，我们需要拥有一个强大的意识形态-美学机制［它在语言科学中被称为百科全书（encyclopédie）］来形成一个文化基础，题目为"贝蕾尼斯"的话语的潜在社会价值则会在这个文化基础上显现出来。这样一来，我们就把有关爱斯基摩人神话的所有基础数据都推翻了，这也验证了该神话的意义。

我刚才进行的所有分析只是对文本契约各种概念的一个综合，上文中提到的爱斯基摩人无法融入任何法语客体的文本契约经验中。如果我们尝试根据本章开头的模式化思想将他进行行动体位置的格式化，那么爱斯基摩人应该位于第一层级接受行动体的位置上（Ⅰ1或者Ⅰn），也就是处于具体的接受者行动体的位置上，占据着读者的施事接受者键位。然而，这种情况如果缺少了施事层级，即α层级的话，（根据我们的理论的逻辑）他和可被艺术化的文本客体的总体施事结构便并不相称了。

在这种情况下，我们无法对这一层级的任何一个施事极进行理论推理，尤其是阅读市场、读者群和潜在的消费，即无法对α的接受者行动体进行理论推理。这里也不存在潜在的书写契约，因为离开了文化视野，我们只能看到一些（施事性的）术语。

现在，我们暂时中断分析，回过头来考察一下前面分析爱斯基摩人的过程中临时遇到的几个术语。假设把法语作为学习语言的一位小学生或者是个年轻的大学生，在阅读平达的作品时，他们遇到了这样的境况，他们首先需要进行类似于研究数学或者生物学的学生的工作——将作品译为法语。如果这些学生喜欢毕加索的绘画、拉赫玛尼诺夫（Rachmaninov）的音乐、莫里斯·贝嘉（Maurice Béjart）的舞蹈，那么他们阅读平达作品的时候，对其作品的感受会与对毕加索的油画、拉赫玛尼诺夫的协奏曲、贝嘉的芭蕾舞的体会大相径庭，甚至相去甚远。事实上，他们之所以阅读平达的作品，是因为平达被视为伟大

---

① （在第三章中）我们会看到，如果缺少文化因素的参与，这一分析会出现其他结果：重写的文体元（le stylème de la récriture）和文学性的要素将会参与到分析中来。

的艺术家，他们所读的平达的作品不是账本（我们假设账本的存在），因为平达的作品是艺术品。平达的作品属于话语艺术，我们说它属于话语艺术，是因为我们认为古希腊语著作中的抒情诗歌具有含义，会意指某种范畴和某种分类。但是平达的话语艺术除了可以被识别外，它是否可以被人接受？在什么条件下可以被人接受？答案是：在某些条件下，在文化的条件下。

我们可以进行如下的设想：在公元前5世纪的希腊，或10世纪左右的罗马帝国东部地区，从那个时期以来欧洲和美国的博学者圈子里——假设今天还有一些博学的古希腊人，还有一些遍及世界各地的被我们称为希腊学家的专家——我们将古希腊学专家召集在一起，请他们研究将平达的作品作为艺术品而非研究对象的文化条件（在古文字学、文学史和艺术史中，它被当作研究对象）。α层级接受者行动体将对所有的接受者进行格式化（其中的每一个接受者都是第一层级的读者接受者）。很显然，他们每次都会提出不同的文化条件，每次都会激活不同的文化条件。在我刚才列举的接受者中，除了第一、第二类（他们已经被粗略地指定了），剩余的其他不同的接受者即使通过翻阅资料、记忆知识来重组第一读者群的文化环境，仍旧是不够的。这种努力无疑是必需的，其目的是获得艺术接受最基本的条件。第二类读者群（公元前5世纪的希腊，10世纪左右罗马帝国的东部地区的博学者）则无须做出这样的努力（我指的是为了便于进行思辨式的诠释而做的努力），我们假设希腊-罗马文明具有延续性，如公元1世纪昆底连（Quintilien）对继续体的思考，直到他生活的年代，希腊-罗马文明保持着延续性：尽管这种假设有些虚幻，可它是真切的幻觉、虚假的真实。我们现在转到思考的第二个方面，“罗马帝国”读者群可能有点理论化，这是个巧妙的办法，它可以使我们通过渐进的术语推理丰富我们的分析。在这里，重要的是面对所有客体时或多或少的陌生感，不管这种陌生感的真实程度如何。这是一个关系到内在感受的事实（我称之为感知）的比例问题。如果感知的陌生感比例很大，艺术接受则举步维艰；感知的陌生度越高，我们越要借助于记忆的知识。在平达作品的例子中，接受者感知的陌生度增加伴随着知识记忆的强化，直到（读者）具备足够的语言习得知识，才能将平达的作品接受为（话语）艺术品。针对语言知识做出努力的主要目的是构建出作品存在、运作的条件和书写契约的条件。

然而，事情比这还要复杂（我们曾对此质疑过）。如果采用针对平达作品读者群中的第一类读者（第二类读者已经被广泛类别化）的推理模式来区分接受方式，我们就会认识到对（针对第一读者群的）文化环境的重组是不足和模糊的。即使假设针对记忆性知识的努力开始并且完成了，这也并不意味着我们

重组了一些接受的条件。恰恰相反，随机的接受活动受到了现时接受条件的限制，当然，要把错乱反常的情况排除在外。这是一些另类的、多样的、迥异的接受行为。接受行为的差异源于 α 接受极行动体的能力，每次接受行为都能创建一个书写契约。如果感知的陌生度无限扩大，以至于它所产生的偏离无法在文化上被估量，这个时候，任何接受者都不能将任何文本接受为艺术品。任何书写契约都不可能被人察觉。这样就宣判了文学博物馆的死亡。

话语艺术肯定存在着极限和弱点，这是一个与生俱来的伤疤。文化条件规定了对书写契约满足的最低限度，即语言要素的参与。这也显示出，感知的陌生度在时间的流逝中会使作品变成一种历史构成，就像我们上面提到的平达作品的例子一样，与此同时，感知的陌生度应该和不同文化的地域空间相协调。现在是认真考虑空间概念重要性的时候了——我们这里不是在玩文字游戏，空间概念本身就可以为时间提供启发性的深度。我们遇到了翻译的问题，按照我们的观点，翻译可以作为中介过程来分析[①]，更确切地讲，我们可以像分析表达者（interprète）功能的经典的具体化那样来分析翻译：我们会再次运用到本章开头有关接受极“水平”页层结构、厚度的分析方法，可以将翻译作为一个已经完成了（往往需要高昂的代价）对文化知识的重组（从技术层面上看，是通过记忆实现的）的整体来分析。然而，这种中介作用如此强烈，以至于它自身也变成了客体本质的、敏感的组成部分：它渗透进了表达实质，有时也渗透进了表达形式。确切地讲，剩下了什么呢？我们看到，话语文化客体的本质身份再一次遭到瓦解，它至少是被遮蔽了。因为存在翻译的可能性，书写契约被巨大的力量激活，它在结构上解体了文本性。

在纯粹的物质性中考察（所谓的）言语客体是另外一种实现书写契约极限的方法。这句是什么意思呢？这只是一连串的声音。对于一个现代的有文化修养的个体而言（就像你们和我），我们可能会遇到两种情况：第一种情况，我们有可能会遇到一种用陌生语言写成的类似文本的东西，但是它其间的文字组合的特点和我们掌握的语言组织相关，而且它可以被读出来（没有上述条件，我们的分析就无法开始）：我们又重新回到前面爱斯基摩人的境遇中了，不同的是，我们现在意识到了话语艺术的存在，我们有时甚至还能感受到它。第二种情况，我们所遇到的文本被翻译为我们熟悉的语言，但是随机的读者没有掌

---

① 我们可以参照罗歇·聚贝（Roger Zuber）《不忠的美人》（阿尔贝·米歇尔出版社，1995 年重版版本）和艾玛纽尔·布里（Emmanuel Bury）［如《礼节与文学》（法国大学出版社，1996 年版）］的相关观点。

握这种语言，他们不看翻译的版本，翻译的版本无疑属于话语艺术，就像“无知的德国野蛮人”面对荷尔德林（Holderlin）的诗歌，“无知的希腊野蛮人”面对平达的诗歌。在这两种情况中，我们可以超越书写契约（我的意思是说，尽管它可能会毁掉书写契约的精神），从而做到对艺术的感知吗[①]？我们不能对这个问题做出肯定的回答，但是可以假设在这个问题中存在着理性意义，就像前面提到过的那样，我们可以通过想象感受到一种愉悦的印象和美丽的声响。这不够完美，但是我们已经太过投入了。我们先接受这一基础，这是什么意思呢？但愿客体能产生出让人愉悦的声音印象，这是一种让人惬意的声音，也是一连串令人愉悦的声音，一听到它，我们就能马上想起某种使人舒适的声音编排，让人想起音乐（这里的音乐是由人声产生的）。这也许是艺术，或者是可以艺术化的事物，但是它无论如何不是话语艺术，因为声乐艺术不一定具有话语特点。将所考察的客体简化为纯粹的声音，这的确将客体物质化了，按照前面设定的“接受”条件，如果对客体的简化促成了去语义化（désemantisation），这种简化也就实现了去文本化（détextualiser）。

这里涉及对客体的去语言化（délinguistisation）。表达实质会同时产生一种综合的整体印象，即它包括了其他（三个）语义构成部分，或者至少能保留其他语义构成部分的痕迹，或者给它们保留了位置——在目前的情况下，上述条件显然是不存在的。在具备了上述条件时，纯粹的表达实质的机能才能被接受。在以话语艺术为对象的研究中，要忽略书写契约的要求，这看起来似乎很难。同时，没有任何事物比话语艺术更“难以存在”。

如果现在先避开严格的话语领域，就像上一阶段分析要求的那样，我们可以试着看看在我们的爱斯基摩人的视野中发生了什么事情。我们无须把我刚才解释的理论化过程全盘移植过来，因为施动模式具有语言学特点（而不是宽泛的话语特点），我们将会看到接连（connexion）的运作过程。我们同时也能注意到，不管文本契约的概念在施事模式的主要结构上参与程度有多深，它都能让我们体会到模式对文化社区（communauté culturelle）的要求，我们不能把这个文化社区简化为话语互动。我们可以以它为参照，思考非话语艺术的条件。

我们将把爱斯基摩人刚才的想象经验小心翼翼地移植到其他艺术领域中去，即普通艺术领域中。根据这一神话，我们可以有两个版本：第一版本，他通过基本的交换系统获得了多功能机器，然后在家里摸索这个机器。他听到拉

① 我还没有就此提出任何最终的分析方法。

赫玛尼诺夫的协奏曲，在镜框中看到委拉兹开斯的《照镜子的维纳斯》，或者在坐石上看到了罗丹的《吻》，他在屏幕上看到影片中一位少女光着肚子跳着东方舞蹈。第二版本，我们通过难以置信的强迫手段，将他突然带上旅程，没有过渡，也不给他任何解释，他在音乐厅中听到拉赫玛尼诺夫第二号协奏曲，在华盛顿国立美术馆看到委拉兹开斯（Velázquez）的《照镜子的维纳斯》，在罗丹博物馆中看到《吻》，我们让他在剧院中看一场东方少女舞者的演出，她在他面前裸着肚子跳舞。我们只对视觉流露出的信息进行评述。我的爱斯基摩人会看到什么？在委拉兹开斯的油画前，他显然会看到色彩和由线条构成的构图；在同时他无疑也会看到一个裸露的（漂亮、年轻的?）少女正向给他展露丰臀。在罗丹（Augeuste Rodin）的雕塑前，他肯定会看到石头，至少是某种坚硬的物质（比如说冰块），他也会看到人的形体，他会不可避免地看到一位女性和男孩在热吻。至于那位舞者，在经过一段时间的观摩，我们的爱斯基摩人能看到她在舞动，在有限的空间内做出许多连续的动作，动作中饱含着一种兴奋——舞者穿着很少的衣服。

这样，爱斯基摩人抓住了表达实质，我们甚至可以说，以上的假设把一位对符号构成敏感的接受者搬上了舞台。在某种意义上，这里的符号构成和表达实质相关：平面上的线条和色彩，在（立体的）坚硬物质上的造型，身体的动作——我很难将之图式化。与此同时，这位神秘的爱斯基摩人神秘地登上舞台，探寻表达形式：他在线条和色彩的搭配中分辨出一位正在展露丰臀的女性，他看到了正在热吻的两个人体形态。大体上，这就是表达形式区域的组成次序，如果他能在所看到的物质搭配和他所理解到的具象化中找到一种单一的最后等值的话，这种次序则会被超越或者抹平。可以说，在这个构成层面上，在爱斯基摩人的接受中，在对人为简化的艺术品接受条件的符号学剖析中存在着不足。此外，我们很难知道这位爱斯基摩人在面对舞者的舞蹈时会想象出哪种表达形式：这里，既没有对符号的超越又没有对符号的抹平，没有具象化的理解，也没有丝毫的图式化。我们将这个让人沮丧的分析与前面有关绘画和雕塑表达形式理解的分析联系在一起，就会看出在表达形式参与下接受行为的诠释性特点。我们有理由相信，爱斯基摩人的视觉具有物质性，但是对造型特点的感知很弱。如果其中存在格式化的话，这种格式化会在整体的、单义的具象化诠释中消失掉。

如果我们把目光转向内容领域，情况会变得更为绝对、更为棘手。爱斯基摩人不能抓住、领会、定位任何内容形式：很显然，他不会有任何区分类别的动机，也没有甄别舞蹈动作类型的动机，因为他根本不具备对舞蹈艺术表达形

式组成的识别能力，他也没有面对裸体的感情经验和色情传统，没有对维纳斯的视觉。这完全是一片荒漠，或者说是完全的空白。准确地说，这个爱斯基摩人不会感受到这些艺术效应，因为他不熟悉它们。那么在内容实质的层面上呢？我们暂且将话语（特有的）类别化辩证法纳入话语解释当中来。这是在面对宗教奉献仪式和对上帝恩赐的体验过程中，人类面对永恒产生喜悦、激动、祈祷的具象化支点，这是表达崇高和绝对欲望的支点，这是诱引（le séduire）寓意化的支点——它支撑起包括其他价值在内的众多价值。这并不意味着我们的爱斯基摩人不能从中感受到某种可从内容实质层面上分析出的内容：他肯定会以自己的方式去构建内容实质。这一构建也不可避免地会对情绪范畴进行限制，它大体上凸显出了情绪范畴的特点。（这对非话语艺术的符号化来说是“正常的”，但是，在我们当前的假设中，真正的符号化实现了吗？）当前，能被人理解的内容实质的一大特点就是它的不可预测性（imprevisibilité）：面对每一个客体，我们假设成功地将爱斯基摩人的注意力吸引到集中的、孤立的某个视觉上来，我们可以想象出一种奇异的、具有冲击力的、诙谐的、丑陋的感受，我们也能想象到其他各种和惯常的诠释感受所不同的怪异反常的感受。此外，通过对这个神话例子的分析，我们可以感知到在施事文体学框架内，内容实质的概念对分析接受极的构成多么重要：内容实质的构建（包括认知范畴和情绪范畴的构建）针对的就是接受行为。

和对各种视觉所产生的具体符号学价值的接受相比，我刚才分析的各种情绪范畴内的细化区分是中性的。但是我们的爱斯基摩人为什么在面对某种凸显愉悦-慑服的感情和独特的感受时会无动于衷呢？从思辨的层面回答这个问题似乎有可能，但是有难度，甚至希望渺茫。最合理的办法就是设想一种绝对中性的诠释办法（这里指的是在社会接受层面上最为基础的诠释活动），我在此使用“中性的”这一形容词，是完全没有考虑任何具体的社会具体化活动的。

事实上，我们的爱斯基摩人无法将这些客体看作艺术品。通过对结论的推导可以看出，我们涉及了客体多种符号组成的不同层面，也就是说，我们触及了一个潜在接受者的符号化过程的不同层面。我甚至计划在爱斯基摩人的神话框架内设想出一种渐进的客体艺术化过程，即把它们视为（非话语的）言语。从这种角度上看，我们的“经验”是最负面的：只要我们从表达形式的层面分析，接受就会受到质疑。我们也可以按照同样的分析方法和结论来考察拉赫玛尼诺夫的第二号协奏曲，还可以将它清楚明了地普及到更为复杂的艺术中去。如果在被生产的客体中缺少文化社区元素，那么潜在的接受者甚至无法建立起生产-接受的关系，这样就使客体的身份模糊化了，当然也阻断了对艺术化的

所有的情感感受。

在前面我们曾就外文文本相对于社会行为进行过移位思考，这些社会行为没有我们的爱斯基摩人的行为那样神秘，此时我们也可以使用同样的办法来进行分析。20世纪初，在北美、欧洲，特别是在巴黎，黑人艺术风靡一时。众所周知，它是与各大展览、法国英国殖民直接相关的大洋洲和非洲的艺术。在这种（或者这些）艺术内部，主要是雕塑和全部的立体浮雕艺术。如果将这些艺术置于巴黎、柏林和纽约，这有什么意义呢?

我们应当将某个集团的人区分出来，分区应当包括某些人种学家、社会学家、殖民者、一些属于前卫艺术的人士和其他一些艺术业余爱好者。总体而言，这个集团的人数不多，他们大体上都受到各种艺术和不同文化生活方式的吸引，我们可以将其分为两（小）类。这两小类中更为重要的一类人士包括了我刚才列举的某些成员，他们主要重视非洲艺术的资料性质：要么想通过某种数据（如人口、经济、历史数据）积累对非洲文化的知识；要么对非洲艺术本身感兴趣，他们将这些客体看作艺术——非洲艺术。从后一种情况来看，我们面对着一个艺术爱好者、收藏者、艺术史学者和关心艺术问题的知识分子组成的群体：这些艺术主要是资料性质，它们证明并揭示了黑非洲艺术实践的存在——这些艺术是资料。我们很艰难地转移到第二（小）类中去，这一小类中的成员也属于我们刚才提到的社会集团，它的组成与前一类存在着些微的重合。此外，这一类人中还有一些完全无法分类的人士，他们可能属于任何一个社会集团。这一类别的人数很少，他们在面对艺术品的时候，可以完全抛开非洲艺术这一标签，将所看到的客体当作艺术品。他们会产生如同面对贝尔尼尼（Bernini）的《阿波罗与达芙妮》时同样的情感——心智上的感知，这意味着针对同样的客体的艺术化是很少见的，甚至是非同寻常的：这正是《艺术出现在何时?》[①] 一书所提出的问题。作为对尼尔森·古德曼（Nelson Goodman）的思考的回应，我们承认对黑人艺术的趣味，当它作为沙龙时尚或者知识兴趣的时候，是永远无法与将非洲艺术作为艺术的敏感性同日而语的，因为在该艺术（尽管在社会层面上被视为艺术）的生产和西方-北美的接受世界之间存在着巨大的文化差异：这里不存在任何期待结构和期待性（prévisibilité）——没有可接受性就不存在接受行为。

我们可以将分析推广到所有贴有“艺术”标签和所有属于考古的客体中

① 《艺术出现在何时?》首先发表在《艺术和认知》（约翰·霍普金斯大学出版社，1977年版）中。

去，当然也可以推广到各种痛苦地出现的新鲜事物上，这些新鲜事物和断裂（rupture）不可分割：我无法将推理推向极端，很显然，我们要慎重地对待推理。每次处于核心的问题是书写契约的类比性，在难以从施事层面确定的两极之间，书写契约的概念引发了紧张关系（tension），这两极互相吸引；在这种活跃的动态中，客体可被视为艺术，如果没有它，艺术就没有实现的可能性。

只剩下了脆弱的幸福的少数人（happy few）。既然我们已经自我定位在文化的假设中，那么就会出现艺术化可能性（它和我的爱斯基摩人的神秘处境有着根本的不同）的基础性问题。这些奇异的天使——他们可能属于新潮、旧规，也可能来自外部——即便会对艺术品产生奇迹般的一见钟情，他们也应该做出巨大努力来学习文化，进行自我的意识形态-美学的驯化，从而使他们能在时间的持续中和在特定的层级上感知艺术。更宽泛地讲，当一个年轻人（他也可以不太年轻）“面对”塔皮埃斯（Tapies）的绘画、勋伯格的音乐、米歇尔·德吉（Michel Deguy）的诗歌或者多米尼克·福尔卡德（Dominique Fourcade）的文章的时候，假设他在这些方面都具有相同的基础，那他需要多少次地观看、聆听、阅读、重读，要为此花费多长时间才能突然感知到一直超越时间的身体和心智上的激情呢？

第三章　文学性的机制

前面的分析各有侧重，它们有的针对的是普通的艺术效应问题，即不同符号载体的艺术效应；有的针对的是通过不同符号载体体现出来的艺术效益（二者不完全是一回事）；有的则针对具体的话语艺术效应。我们将把重点放在话语上，按照严格意义上的施事分析方法进行分析，它是我们的（双重的）基础。

现在我们应该停止隔靴搔痒，把要谈论的内容摆上桌面：我们研究的是艺术－话语艺术。在前两章中，我们已经就分析这种艺术的现象学模式和符号学条件进行了长篇大论。符号学条件（一种世界象征化的方式）和现象学模式（具有结构和价值的施事结构）假设了一个已经被确定的社会客体，我们称之为话语艺术。我将这一客体的定义放在括号中，假设它的社会学标签或者文化潜意识足以使我们的研究对象变得稳定起来——总体而言，上述条件可以满足第一阶段分析稳定性的要求。但是，我们不能继续进行明显的定义研究。对于研究客体，我们并不缺少理论和基础性研究，在此我为大家做两点说明。第一种情况，它为我们的相关研究提供了一种全景式的框架，即 1991 年出版的《文学性》[①]，该书在路易斯·米约（Louise Milot）和费尔南·鲁瓦（Fernand Roy）的指导下编写，书中列举了不同的推理主线。另一种情况是米歇尔·里法泰尔（Michael Riffaterre）所进行的独特的研究，他的每项研究都给本领域做出了决定性的贡献，这些研究成果在 1995 年的法国学术报告会中得到综合梳理。在本书的后续部分我们会逐渐了解米歇尔·里法泰尔的各种观点。首先，我想申明的是，通过米歇尔·里法泰尔各种不同的研究方法和他全面深刻的理论凸显出来的是他有关文学性的理论。这些研究大大加深、深化、改变了俄国形式主义（包括雅各布森）和苏联理论家们的观点（米歇尔·里法泰尔本人就反对俄国形式主义）。全面地看（不同的理论化过程某些时候是自相矛盾的，我们对此不予考察），在各种理论之间存在着一个共同的、默认的出发点，

① 这是由来自七个国家的学者汇编而成的研究成果，由拉瓦尔大学出版社出版。

我们可将它归结为两点：我们可以严格地（有些人会使用科学的说法，它具有解释学意义，有引起混淆之嫌）界定文学性（littérarité），即话语作为文学的艺术特点；另一点，文学性是存在的。

这两个假设——我们最好称之为公设（postulat）——并非没有根据。如果我有勇气对第二个公设进行表述的话，我几乎可以肯定它是一个隐性的前提条件。对文学的分析，其重要目的是追问文学性的特点，而不是聚焦在对知识的探讨上，如在波德莱尔（Baudelaire）时代的诗歌中，我们可以获得巴黎市公共照明的信息。对于波德莱尔句子的语言结构的这种追问无疑令人尊敬，也许有用，但对作为话语艺术的波德莱尔话语研究来说没有任何意义。这一立场给我们提供了便利，它同时提出了对其他艺术进行同质分析的条件。然而这不妨碍我们进行这样的推理，我们假设不存在知识探讨的问题，文学客体是一个只叙事的、稳定的、自主的、独立存在的事实。总之，我们可以这样处理客体，回避一切质疑。

很明显，我处在一个倍受质疑的位置上。在这方面，特里·伊格尔顿（Terry Eagleton）[①] 的立场非常著名，它与我前面简要提及的各种方法截然相反。在回顾了构建文学客体的大部分主要流派和思潮后，特里·伊格尔顿总结道：总体而言，任何一种定义性的方法都无法持久下去。他也可以总结出——他也应该总结出，所有试图进行定义的活动都是可以反证的，我们至少能断定，所有的定义性方法都是难以令人满意的。我们对上述假设表示怀疑。从批评内部着眼来看这个假设并不出色，因为它并不坚实，作用不大。特里·伊格尔顿的批评逻辑似乎把文学的定义性视角和文本客体存在的思想推向了极致，这一点更有意义，更强烈，更受到人们的非难。然而，从文学客体变为一个光滑易逝的、不可拿捏的甚至完全不存在的钢针的时候起，我们就有必要对不定（l'instable）、短暂（l'éphémère）、效应（l'effet）、表象（l'apparence）、存在（l'existant）和可被认知性（le connaissable）展开思考了。

这是一个不存在的存在。我们可以从其他的角度入手，确认存在着这样一个存在，或者有存在的迹象，但是它的存在方式是隐晦的。在此情况下，我们可以尝试建立一种完全假设性的话语。

我们需要完全深入假设当中去，这个假设不是出于效率的目的临时提出的议题（本书中其他话语都是出于效率的目的临时提出的），假设的方法就是它本身，如文学属性（littéraire）的假设，就是把文学属性当作一种假设。我们

---

① 请参见法文版的《批评与文学理论》（法国大学出版社，1994 年版）。

的议题是，如果不存在文学客体，就不存在文学性（littérarité），但是在某些特殊的接受条件中，会存在文学化（littéralisation）。在下一章中，我将回过头来深入研究可以促成文学化实现的条件，分析这个可怕的问题：什么是可文学化（le littérarisable）？在此之前，我们把假设就当作假设，我很高兴地提醒各位，在这里我们的假设议题和所运用的（具有明显唯名论特点的）认识论方法之间存在着某种相通之处。

同时，要反驳文化机能（对我们而言，就是文学属性的社会属性）和接受时潜在的积极感受是困难的，不管这种感受在社会学上运用什么名称，我们都承认存在着一个有待解释的社会现象：我们不会对它的本质、稳定性、跨文化性、身份做出任何假设。我们应当思考与文学化相关的术语。本阶段推理的重点不是这种现象效应的存在理由（在下一章中会论述它），而是这一现象的结构。通过结构过渡到效应上来，整个结构在效应中得到了淋漓尽致的发挥。依据我的观点，我们应该参照这种效应结构，对“不受怀疑的”文学性——特别是米歇尔·里法泰尔最为全面的文学性进行重新的理论化。总之，重要的是对视野进行移位。所有有关文学性的理论都是必要的，各种理论的效果各异，只要文学化一旦完成，每种理论都应该退场。

这样一来，机制（régime）就水到渠成地出现了。我断言存在着这样的文学性机制。只要存在着文学化，或者说在文学化的实现过程中，这个机制就起作用。无疑，我们在这里也需要考虑与文字契约运作类似的有关层级或者极限（我们会就极限进行论述）的术语。我们先假设出文学化的最优层级或者最大层级，这个时候我们已经进入了文学化的机制。在这种推理精神的原则下，我想提醒大家我曾经在其他作品中提出的文学话语定义性组成部分[①]的概念。根据其他理论，这些组成部分的存在不排斥文学属性。它们没有任何独立于（几乎不实际的）接受条件之外的“不可忽略的现实”，这些定义性组成部分的主要作用是界定话语艺术中言语的限定关系，它们是——这也是我认定的——话语艺术作为话语和艺术的符号的组成部分，它们只是潜在地存在着，只有在文学化实现以后，才能被激活。另外，按照这种观点，我们应该看到这些组成部分的牢固结构：如果不从组成部分的共时结构入手分析的话，我们就不能描绘（已经文学化的）文学话语的文学性。最后我们应该看到，研究文学话语的组成部分就是对这一（可能存在的）话语的整体结构进行推理，同时区分唯一的或者相同客体的不同指称模式。

---

① 参见《接受的方法》。

以上各种认识论的潜在误区我们已经考虑到了，现在需要考察一个文学化实现的具体案例，在这个案例中，我们将试图描绘文学化是如何运作的。此外，需要指出的是，这种艺术中的符号载体是言语（Langage），我们将考察言语的运作，试图仔细分析其运作机制——这是言语运作的一个特殊机制。它不是言语的某一特殊功能。

我们现在触及了话语艺术符号学的关键部位，在这里，文学性的机制和诗学功能相对立。很久以前，尼古拉·鲁万（Nicolas Ruwet）在一篇著名的文章中曾对诗学功能做出极端的评价①，我本人也在《文体学》②一书中对诗学功能的延展作做了诠释性的介绍。我们可以根据选择轴心和聚合轴心等值的原则进行渐进性的推理，该原则会对文学性的句法功能做出位移；信息本身（首先应该关注的不是信息的内容）不应该通过排他性的角度去理解。从另一个角度看，不管是在杂志社会专栏中还是波德莱尔的诗歌中，猫就是猫，这一点无可争辩；同样的道理，运用罗曼·雅各布森（Roman Jakobson）的理论对兰波（Arthur Rimbaud）《彩图集》意指性（significativité）的分析要比对左拉（Emile Zola）的小说进行同样的分析更能被人接受。为兰波的作品准备一套有效的分析性理论是一个不错的想法，即使它不适应左拉的作品。但是这还不是问题的本质。诗学功能思想的最大问题存在于功能的思想中。

诗学功能和话语功能本身并没有让人消沉，在语用学中，它表现出很多明显的特点；在社会现实中，它也能分化出多种元素。然而，诗学功能不可避免地使自己凸现出来，只要它存在，就会与其他功能区划开来，变成独有的功能，这是符合逻辑的。这一点非常危险，或者说，向着这种思想的转变将冒很大风险。应该承认，对一种功能的鼓励必然会带来这种功能的自主性增强：这一功能将会处于全面强势的状态，也就是说它将独自发挥作用。在这种情况下，如果存在其他功能，它则会排斥或者异化其他功能；其他功能肯定存在，否则对诗学功能的指认便没有任何意义。然而，高层次的或者说全面的诗学功能必然意味着排他性，甚至只具有排他性，从而丧失质疑性等，诗学功能的定义本身也要垮塌。结果，构成话语艺术的符号学载体膨胀起来，或者在这种条件下脱离出来，这里的问题不是出在言语上，也与话语没有关系。这不是内在

① 罗曼·雅各布森的《二十五年后的诗学和语言学》一文收录在《表象的忧虑》［马克·多米尼西（Marc Dominicy）主编，大学出版社，1989年版］中。通过有限的诗学理论，尼古拉·鲁万、马克·多米尼西和让-米歇尔·古瓦尔（Jean-Michel Gouvard）在《语言学和诗学：雅各布森之后》一文中就此进行了重点论述（《法语语言》第110期，1996年5月号）。

② 参见《我知道什么》（该书前面已经引用过）。

的灾难，我们不再就此推导。话语艺术的符号载体是（话语）言语，如果我们支持这一观点，并对言语的不同功能进行透视，那么我们就会同时连带出在所有语用环境下言语的其他功能。如果存在言语艺术，那么这里就不会有诗学功能。

机制的思想会逐步与功能的思想相互联系起来。不管我们使用何种语言内部的理论，我们都会假设一种言语的功能。不管这种假设是什么，言语的功能必然要求有关机制的整体理论所有的构成部分同时发挥作用。这并不意味着，在所有的社会情况下，它们都会被同样的方式激活，都有着同样的强度和目标。由此言语功能机制的概念就浮出了水面。话语艺术以言语符号载体为基础。在某种程度上，这迫使我们提出机制的概念，其目的是为了保全言语载体的完整性和自主性（或者称为具体性）。机制在某种意义上处于高端地位，它是强大的和深入的[①]。从定义的角度看，机制具有渐进性，即使它处在一个持续的变化当中也是如此，这对于一种功能而言，似乎难以让人接受。这种观念与文学化的理论以及接受时对文学性的评估具有内在一致性。对于同一理论化的不同方法而言，这样的认识论一致性很有必要。这样，就减弱了对唯一或者同一客体在判断时出现的各种矛盾——这一客体可以具有文学属性，也可以不具有文学属性；在布瓦洛、左拉、兰波、让·多尔梅松、阿尔托和圣安东尼奥的文本中，我们在同一个继续体中发现了文学性；我们没有隔断作为史官的拉辛和作为悲剧诗人拉辛在实践中的延续性，为了将这点阐释得更加清楚，后面我们将对此做进一步解释。现在我们承认了存在这一个修辞学的区域，或者称为具有修辞学特点的区域，这一区域和社会活动一样，有其自身的存在方式和目的，它构成了一种行动，（雄辩的）话语与之关系密切。这一行动把让人印象深刻的理论装备作为依赖，指挥着话语进行高超的（总是有目的的）实践。这种高超的话语实践本身受制于某种言语运作机制，它通过接受具体的情感来衡量。我们假设处在一个对这种高超话语实践强烈感知的理论背景下，对言语功能的具体机制来进行评估：按照这种假设和视角，博絮埃（Bossuet）的布道演说与拉封丹（Jean de la Fontaine）的《寓言》之间，布乌尔（P. Bouhours）的《思想作品中优良的思考方法》和拉辛的悲剧之间，帕斯卡尔（Blarse Pascal）的《思想录》与莫里哀的戏剧之间，甚至瓦莱里（Valéry）的诗歌和《杂感集》之间会产生什么差异呢？这里的差异肯定不是机制意义上的

---

① 对我们来说，这意味着在接受时得到的感知，在某种程度上是高端的。

文学性的差异。[1] 然而，如果我们从（诗学）功能的角度出发来考察这些客体，我们很难做到不把第一系列和第二系列分开，第一系列明显具有显性，第二系列显得超出常规，难以深入。

我们在考察 18 世纪和 19 世纪的书面生产的时候也会遇到同样的二分法，或者称作理论困境，如果我把这一令人震惊的全景考察推广到已经过去的 20 世纪，这一问题会以更高的强度显现出来，特别是从安德烈·纪德（d'André Gide）的写作（介于我们在分析他的散文诗时的学究模式，他的写作值得我们仔细推究）开始，到第二次世界大战后，这个问题变得空前突出。

为了保持冷静，我们在 17 世纪稍作停留。17 世纪是现代性的开端，至少在语言学方面是这样的；17 世纪是对雄辩年代的继续（文化史中没有偶然）。我认为，17 世纪确实存在着书面生产（我没有称之为文学作品）。这是一个通过话语功能的高端机制对书面生产接受的问题。对未经区分的高超话语的确认激活了（假设它被激活，根据我们的理论体系，它现在可以被激活）话语功能的高端机制，话语功能的高端机制被引导到不同的语言学范畴中。我们可以容易地分辨，也就是界定界限分明的不同实践：悲剧、悲喜剧、喜剧、史诗、书信、讽刺诗等戏剧话语或者戏剧诗歌。对这些实践的争论主要集中在他们的类别构成上；对出现的“新”体裁——小说而言，也会遇到类似的问题。但是我们的问题不是追问它们是否属于艺术，也不是探究上述写作的具体性。在上述界限分明的写作实践中会衍生出界限模糊的其他实践，如史书（历史编纂学意义上的史书）、箴言、布道演说、葬礼演说、（神学、修辞学、法学、天文学、物理学和天体演化学方面的）论述……上述第二类的文本群的名单（刚才我们用了不完整的方式对其做了标本式的介绍）依赖于某些社会语用学，这些社会语用学多种多样，与生成第一类名单的社会语用学不尽相同。但是第二类名单却提出了这样的问题：它们是否属于艺术，或者它们有什么样的明显的写作具体性。这两类名单看起来差异很大，都可借助于修辞学的光芒来加以澄清，这些作品混杂在一起，首先是通过有效的话语行动形成了生产活动。在接受过程中，这种有效的话语行动作为话语本身会逐步升值，将文学性机制[2]潜在、渐

---

[1] 我曾经就此提供过理论视野，特别是在《共同地域、拓扑词、俗套、套语》（普朗丹主编，集美出版社，1993 年版）一书中的《文学话语的地点》一文和 1995 年阿尔比（Albi）有关语义与修辞研讨会论文集（米歇尔·巴拉布立达主编）中做过相关说明。

[2] 有关修辞学与文学性、文体学与修辞学传统的观念问题，请参见本人的下列文章：《论证与修辞学》（*Hermès*，1995 年第 15 期）；《风格与文学性》（收录在《论文体》一文中，该文发表于 1996 年第 28 期《古典文学》秋季版中）。

进的能量释放出来。这样一来，从言语符号的角度看，在博絮埃的布道言说和拉辛的悲剧之间就不存在任何的差异，这与通过言语功能机制评估的结果恰恰相反。

修辞的历时性将所有 17 世纪的生产整合在一起，这样一来，我们就可以建立起一种写作的思想。写作犹如艺人的高超技法，这种思想很实用，可以推广到整个文化史领域，但是其前提是我们要从 19 世纪以后的成规中走出来：我们应该从文学的储存架上把小抽屉都拉出来，甚至以后把这些小抽屉都更换掉。如果我们严肃地对待行动一词，那么在西方最为持久的观点是关于修辞学行动的观点。换句话说，我们现在被引导到一个虚假的马赛克图景前，通过它，我们提出了针对绘画或者某些伟大画家的理论。该理论中有关于风俗的痕迹，有悲壮的诗歌以及通信集。出于对过于严格的分类学的考虑，在区分不同的储物架时，我打乱了已有的秩序。这是一些盖上文学印迹的客体，我们通过叙事性和虚构性为这些客体构建规范。我们将走上一条充满泥泞的道路，在这条道路上，所有的推理都会发生偏差，大量的反面论据都会很快受到抵触。此外，我们还需要补充一点：（可被文学化的事物）文学性的修辞特点会与文学机制的另一特点、另一方面相得益彰，也就是说，话语永远需要论证其高超性，证实其文学性，捕捉被接受的欲望。它所产生的仅有的兴趣——或者称为欲望——激活了话语效应；当言语功能的机制升高到一定高度的时候，修辞技法（la vis oratoria）就会以《物理学》[①] 中的第一发动机的方式对接受产生磁场般的效应。通过第一发动机，所有的外围元素都被吸引到一个永久趋向于无法实现的融合运动中。这种融合（fusion）永远无法实现，它在永远无法满足的欲望的驱使下，产生出一条轨迹，但是我们需要对这种事实上的欲望和磁场效应进行展示、解释和说明。大家会看到，促使我提出这一问题的不是我混乱的妄想，我承认，我借用了《物理学》第八章的模式，在前一章中提到的文学契约理论与《物理学》认识论的第一运动模式之间，以及二者与话语艺术修辞特点之间存在着类比，类比不具有图像性，但是具有强烈的同质性。三者表现出的现象学特点在展示各自效应的活动中体现出来，然后隐退出去。亚里士多德的思想从整体上看，有利于整合写作的思想，写作思想（la pensée de l'écriture）会自然而然地促成艺术化；同样的道理，叶尔姆斯列夫所有关于言语的思想，也有利于在话语艺术载体内部整合语义－意识形态思想。即使我们把各种机制考虑在内，这两种思想的差别也只存在于接受环节中。

---

① 译者注：这里指的是亚里士多德的作品。

我们对文学机制的观点不应该促使我们提出这样的问题——“文学是不存在的”。根据这一观点，我们得出，文学不存于其自身，与非文学性相对的文学性是不存在的，与文学性相对的文学性思想也是不存在的……难道不存在思想!?（比如虚构性的思想，叙述性的思想，诗学性的思想？我们对笛卡尔的《世界》[1] 该如何定位?）然而，正是因为以上观点，我们在阅读《地狱一季》的时候会产生与阅读《欧洲隧道》小报时不同的感受。在某些时候，我们的感受可能完全不同，或许对兰波的作品我们会有种一而再再而三的阅读欲望，从好奇到确认，从认同到乐趣，直到满足，眩晕甚至是爱抚。然而小报、联合国秘书长的演讲、符号学书籍都无法让人产生这种感觉。由此可以看到，在社会层面上存在着某种特殊的现象：我们对话语实践机制的层级升高非常敏感。

我们现在处于感受假设的高端区域中。在花费很长时间引入机制概念后，我们又遇到了著名的文学性构成成分问题。我们不会对哲学构成成分张冠李戴，它不是本质主义（essentialiste）的，也非客体性（objectale）的，亦非自主性（aotonome）的。如果一个文本的文学性被人接受，那么它就会被看成某种特殊机制的组成部分。当它处于这个机制高端的时候，我们可以（也有必要）对这一机制的要素或者催发器进行描述——这是怎么发生的？——这个在本章开头提出的问题，只有在上述具体的情况中才有意义。我们说，在这个决定文学化的言语特殊机制的高端，我们能够找出具体的组成要素，它们更像是文学性的试金石，我们可以用同样的方法对它们进行解构。我会以本书中多次提到的著作为依据，对它们进行提示或者解释，将它们放置到我们的视野中，但在对它们的介绍方式上我会做更改，在某些方面，会做很大的修改。

文学性话语具有复杂的符号学功能。首先它是实现文学化的话语，也就是说它的文学属性被人接受了。其次，我想强调，文学话语是它自身的符号系统。与前面的各种分析比较而言，我们应该在这里明确符号学机能的两种秩序或者层级，事实上，这牵涉了符号学功能的不同内涵。为了谨慎起见，我们使用复杂的符号学体系的提法，这样，我们就可以就此展开全面的理论推理。在前面提出的考察模式中，我们至少可以分辨出两种功能。对于这个机制而言，所有的语言学要素都按照它们最基本、最普通的模式来运作，否则，我们就脱离了话语性。就像我们常说的那样，是猫我们就称之为猫，是疑问我们就称之为疑问，是记叙文我们就称之为记叙文。也就是说，我们应该抓住语言的本

---

① 参见让-皮埃尔·卡瓦耶（Jean-Pierre Cavaillé）编写的《笛卡尔——世界的寓言》（法国高等社会科学院出版社，1991 年版）。

质、语言的基础和主要成分。话语艺术中的语汇和日常生活中的词汇（在这里不考虑任何的美学因素），不管在拉辛的文字中还是在阿尔托的文字中，不管在左拉的文字中还是在布瓦洛的文字中，都发挥着相同的符号学作用。如果没有这一点，我们就无法理解它是否属于话语艺术：面对它，犹如面对陌生语言中的一连串词汇。事实上，没有迹象显示我们已经理解，重要的是理解的感受，不管这种理解是否"得当"，理解的印象具有无可争议的真实性，尽管我们会诚实地承认有时候阅读会有种杂乱的感觉，犹如一位现代的法国女性阅读《阿斯特蕾》(l'Astrée)[①] 一样。载体就是言语：它包含了语义，它也可能不是言语（我们会在后面分析极限的问题）。如果我们重新提出我刚才提出的一系列的例子（疑问、记叙文）就可以看出，这些具体的应用活动相对于文学性而言完全是中性的。比如说，记叙文就是记叙文，尽管它可能是虚构的，它也许是晚上小男孩入睡之前我给他讲的马尔苏皮拉米的故事，或者给他阅读的巴尔贝·多尔维利的《蕾阿》，二者和记叙文具有同样的符号学限定结构，用文学性的标准衡量，它们完全是中性的。

然而，这些相同的语言要素在文学性的机制中却补充性地、共时地遵守着另一种符号学功能，这种功能具有不可代替性。众所周知，猫在波德莱尔的诗歌中标志着波德莱尔的诗性，这个词素同时也有组织地、隐秘地调动了大量相关的文化整体价值，并将它即时地激活。这种暗示不会触及普遍的象征价值（象征价值对猫而言就是敏感性和神秘性），它对文学性机制的话语功能进行了最强有力的、最无可争议的规定。同时，这也把我们引导到一个理论方法敏感的节点上：这不就是叶尔姆斯列夫所称的内涵言语（langage de connotation）吗？这无疑是内涵言语，但这只是某种内涵言语。叶尔姆斯列夫通过将图式（语言的抽象结构模式）和支配语言习惯的语言运用对立起来，提出了语言的外部组成成分，它通过语言运用表现出来，这就是大家熟知的内涵言语（表达的全部+语言外部组成成分的表达内容）的原则；其中的某些运用即为文体风格，它表达了语言中某些语言外部的成分内容。我们还没有就某些语言运用中的某些内容的具体性做出阐释。本章将对文体风格的概念进行推导，需要明确的是，我们的分析是在文学话语的框架下展开的。这种方式可以将话语的整个语义特点纳入言语艺术整体的符号载体内部中来。最后，通过这种手段，我们将这一功能的价值区分意义进行了确认。从类别的角度看，它属于带有类别－制度痕迹的语言运用，这种语言运用将它与其他内涵言语对立起来，使其成为

① 译者注：这是17世纪法国作家杜尔菲（Honoré d'Urfé）的经典著作。

一个情感言语整体。同样的道理，它的符号学意义与文化意蕴深厚的语言外部组成内容相关，它与具体的、内在的内容不同，具有更普遍的社会意义。从各种情况来看，对于高度编码的文本，如法国的古典悲剧（它是欧洲宏大的巴洛克文学的变形和结晶），或者如米肖、阿尔托作品这样明显偏离常规的文本的诠释而言，复杂的符号学功能的紧张机制似乎是重要的工具，米肖和阿尔托文本的（潜在的）效应扣人心弦，让人充满局促不适和惊悸恐惧感，它们寄寓于文化机制和难以抗拒的疯狂（folie）的辩证之中。

无论如何，这只是对文学性检验的一个方面，它单独证明不了任何东西，我们应该把多种要素综合起来。下面我们来展示另一侧面。

文学话语是其自身的现实参照。这一论断从形式上看，不要求任何形式变化，但是我们有必要对其要点和催化器（aboutissant）[①]进行阐释。我坚持以下观点：文学语言就其本质而言不具有再现性。在这方面，我们应该认真思考奥尔巴赫（Auerbach）的观点[②]：再现将会被赋予具象化的含义，现实将代指象征化的世界，而模仿的意义将会被放置在旁边——再生产。我认为，这样的分析并非徒劳，但我们需要考虑理论化的不同要素之间的衔接问题。为了尽快得出基本的解释，我们来分析《贝蕾尼斯》：我们没有必要知道名为贝蕾尼斯的历史人物是谁，也没有必要知道提图斯（Titus）皇帝到底是谁，甚至不需要知道是否曾经存在过名字为贝蕾尼斯的皇后或提图斯的国王。在拉辛的文本构建的天地中，被深入探究的对象是施事特性。这种施事特性依赖于所有剧本中的诗歌，甚至依赖于和戏剧有关的各种理论文本……

简言之，《贝蕾尼斯》的现实参照首先是《贝蕾尼斯》的文本，其次是与之相关的附带性话语。从类别的角度看，它只涉及话语。在我看来，这一推理对20世纪的“文学”而言是清晰的：塞利纳的小说和米歇尔·德吉的诗歌的现实参照首先是小说的铺陈和诗歌编排，其次是由作者以及他们的当代人发出的与小说和诗歌相关的话语……除此之外，没有其他可能。我们再回到关于“猫”这个让人兴趣盎然的话题上来。假如我们今天阅读波德莱尔的诗歌集《猫》中的一首诗，如果用刚才提到的视角来阅读的话，我们会发现这种神奇的动物首先与波德莱尔诗集中各首诗歌营造出来的氛围相关联，其次还与波德莱尔所有诗歌营造出来的氛围相关，这种氛围将我们阅读的诗歌进行了主题分

① 一般来讲，这是由玛格丽特·麦克唐纳（Margarat Macdonald）提出的思想（见于法文版《诗意》第78期，1979年4月号）。

② 参见《西方文学中对现实的再现》（嘉里玛出版社，1968年版）。

类。此外，我们所领会到的猫都通过了刻意建立的批评话语的三棱镜的过滤，这些批评话语针对特定的读者群，有时是对波德莱尔的诗歌集《猫》的论争，这还不是全部：如果我们对这些特定的读者群做一个百科全书式的延伸，这些猫的阴柔与怪异让人印象格外深刻。我们可以继续分析下去：每次都会涉及纯粹的象征化世界中的元素和被多次传播的构建极端完美的世界象征化过程；这一世界象征化首先是话语性的，准确地说是波德莱尔式的话语性，他诗中关于猫的主要客观参照来源于其自身的话语。

我们在快速总结之后，似乎应该审视其他要点。文学的客观参照就是其自身，这种提法无疑会对它自身产生便利，也就是说，通过引导的方式，通过经常被提及的著名的自给自足的印象，许多话语艺术的（伟大的）作品的艺术效就应能显现出来。然而，我们还是要对问题做些说明，我们不能过于强调其似是而非的一面，从中得出与普通文学相比绝对的结论。我们介绍的对文学性的第二种检验方法应该与第一种方法（指复杂的符号学机能）相得益彰，二者应该共同勾画出连贯的解释学框架（这可能是同一现象学的两种不同定义手段，所以更应该把两者结合起来），符号学体系的复杂性可以同时保证差异性和渐进性。如何通过参照（la référence）来回应这些要求呢？我们在试图限定指称的时候，第一种可能性就会以理论难题的面目出现，这里我指的是自我参照（l'autoréférence）。很明显，我们会马上暴露在语言学家的批评中，这些批评被尼古拉·鲁万进行了无可争辩的象征化。如果文学话语是自我参照的，那么从自我参照字面的严格意义上讲，文学话语将无法被理解，无法交际。换句话说，它不再是言语也根本不再是话语了。前面在根据理论化程度的要求，假设将语义或者内容实质从语言载体的整体中排除出去时，我们就曾遇到过困境，现在我们也处在了同样的困境中。所以在此，我们应该从两方面来理解文学话语的客观参照，这里对于文学是其自身的客观参照的提法，超越了其字面的复杂性。首先，存在着一个渐进性的问题。拉辛、塞利纳、米歇尔·德吉和波德莱尔的例子都不会遇到这个问题：他们的文本的客观参照主要的、第一位的是其文本本身。然而，恰恰是主要的、第一位的意味着排他性；只考虑集体无意识的心理-象征价值秩序的参照是不够的（这种思想用其他术语无法表达）；像阿尔托的《罗德杂记》（Le Cahier de Rodez），这样的作品不会让人联想到外部的客观参照，但如果我们以此作为依据来扭曲思考的话，同样也不能让人接受。因为这里的问题似乎是出在其他方面，这或许是另一种极限，即问题出在论文作者、雄辩家、帕斯卡尔和思想性作家这一边。这些人中甚至包括了自然主义小说家，有时也囊括了所有与现实主义流派沾边的作家。让我们重新回

到本章开始时所做的思考，重新审视文学性的修辞性，然后进一步推进，试着从中得出能兼顾各个要点的结论。上面提到的文本不属于文学（它们在某些文化环境中不能被接受为文学），或者认为它们属于文学，但是其参照在它们内部已经被规定了。我们很难支持以上观点，应该承认，以上两种提法是相互抵触、自相矛盾的。

我一贯认为，左拉的小说作为小说，和《论全球通史》一样，二者作为高度编码的修辞学实践，它们的接受植根于话语自身的参照系统中。我认为应该将这一判断延伸到接受机制中，接受机制确认了我前面提到的作品的文学性。反向推理在这里也能发挥效能：如果不对这一判断进行延伸，那么那些文本就只能变成纯粹的资料。但是，在这个接受机制的内部，这些文本同时会规定出不同的现实参照导向，我们可以称之为外部导向，它指向存在于文本外部的象征化世界。这些文本绝对不是自我参照式的，其自我参照性不会超过我前面援引的例子，所以它们称不上是完全的自我参照文本。

我们可以运用另一个有别于自我参照概念的方法进行思考：这里可以名正言顺地提出适合文学性各个方面内部参照性（intra-référentialité）的提法。这个术语可以方便地指称一个既有别于文学话语自我参照性，又有别于外部参照性的概念。或者说，我们创立了一个价值空间、一种语言运作模式，它厘清了两个可能的、对立的场域。内部参照性的思想暗含着一种要求，即某种确认（reconnaissance），也就是话语机制趋向于文学性（趋向于其文学性得到认可）的内部导向。话语在机制中所处的层级越高，它的内部参照性就越强（内部参照性给人的印象越强烈）：把左拉和狄德罗的文本当成社会史材料，或者思想史材料，抑或当成语言学材料或自传材料，这些阅读从接受的角度看缺乏任何内部参照性；但是如果变换角度，同样的文本就会产生不同的参照意义，这两类文字的内部参照性就会轻微地显现出来，它将敏感性的文学化的过程提升到一个更高的语言机制层次上。从这个视角上看，我们可以发现一个参照植根于自身言语化内部条件中的机制。

对于阿尔托（Artaud）和克罗索斯基（Klossowski）的文本，我们会逐渐产生一种感觉——参照指向首先针对的是话语自身的发展，它自己构建起了一个意指空间，然而，如果这种感觉不可自拔地陷于文本内部，而忽略文本外部的象征化世界参照的话，它会自发地、不可避免地阻断接受行为。内部参照性存在着自身的规则，它可以用来衡量文本文学化的不同程度。

内部参照性应该和另一个概念，即宏观文本（macro-texte）结合起来。长久以来，我们就知道，在对被分析的文本进行切割的时候，有一个仲裁成

分，它使我们产生了一种建立在文本（一首诗歌、一个剧本或者一个章节）再现的社会性伪善基础上的天真。形式主义的论断将该问题摆上了桌面，它们把切割（découpage），也就是对客体的构建和确认，建立在了单纯的常规分析仲裁的基础上，其优点就是清晰。我们也许可以顺着这个思路思考下去，同时对它进行扩充。这是一个和文学性的机制紧密相连的问题，因为我们应该搞清楚所讨论的物质客体。这里的要点不是探究该理论中文本的意义，而是对这个命题淡化，我们应当思考的是所讨论的是哪个文本。事实上，内部参照性牵涉到话语发展，它在话语发展的内部运作。这是一种什么样的发展呢？从理论的角度看，发展没有任何限度，所以，内部参照性的概念既有可能又有必要。我们可以把波德莱尔的某一首十四行诗、《恶之花》中的所有诗歌或者是所有被贴上作品标签的波德莱尔的作品作为分析对象。此时，我们就拥有了波德莱尔的一个或者多个宏观文本。同样的道理，我们也可以考察文艺复兴时期的其他十四行诗，这些诗歌深得雅克·鲁博（Jacques Roubaud）的喜爱。另外，我们还可以考察法国巴洛克小说的宏观文本，甚至可以考察全部的法语作品！我们会辨认出整个文集构成体系的结构。但这并不是全部，我们也可以超越潜在的类属和物质理由，进而随机地在看第一眼时就确定宏观文本，例如，拉辛的宏观文本包括《布列塔尼库斯》和《贝蕾尼斯》。宏观文本和内在参照性都是建立在这个可塑性基础之上的。宏观文本越扩展，内部参照性给人的感觉就越强烈，它的功能也越强大。

文学文本和其他客体一样，属于被象征化了的世界，这也导致了参照机制的独特性和文学性机制相关联。这是一种自相违背的、让人倍感棘手的关系，当（话语）文学作品在即刻之间实现开放的时候，在它短时间内成为世界象征化活动并将客观世界纳入象征化的范畴的前提下，导致我们时常会认为它是造成（话语）艺术品的奇怪的抵抗性、抗阻性缘由之一。在这种几乎难以捉摸的关系和内部参照性机制之间存在着某种相通之处，它使两个相对的事物保持某种平衡。

我刚才提到（象征化）活动，它是文学性的第三个定义性组成部分（在接下来的部分中我将不再顾忌感觉的再现性）——文学话语是一种行为（acte）。

我将以此为基础进行进一步的阐释，并且逐步扩展前面的论述。事实上，这是我们理论的中枢。这一提法最初是要强调，文学话语只有在对它现实参照的指示过程中才能得到实现。这个观点的确强调了某种互相确认，它们存在于话语的文学性和表现力之间、话语的实现和相关的现实参照的构成之间。我们需要对其中的第二方面做详细的阐释。我的介绍多少有些唐突，甚至有些过犹

不及，它似乎只能在假设的前提下才能保持理性上的连贯，它无法接受（文学）话语的自我参照性，我们需要更加细腻地加以介绍。我在这部分论述中一再提到参照的思想。在我看来，参照的思想的确可以涵盖上面提到的参照性的两个主轴，或者更准确地说，可以涵盖内部参照性规则中不同趋向的活跃的紧张关系。这种规则只能存在于观念中，它的表现只有在其被这个机制接受时，在话语发展的现象学中才能得以展示。话语机制的参照性构成与言语的递接（succession verbale）不可分割。

以上的解释是为了消除可能发生的误会，重点应该放在（文学话语的）表现力和文学性之间的确认上。这当然不会使我们陷入另一个更加严重、粗俗的错误中去：所有的话语都是（言语）行为。我们首先应该回顾一个命题：文学语言要么具有表现力，要么什么也不是。很明显，我们处在（文学性）机制的高端假设中。也就是说，这样被接受的文学话语是象征化世界的一个事件（événement）。它是一个行为（un acte）、活动（une activité）、行动（une action），而不是产品（un produit）、结果（un résultat），也不是准确意义上的客体（尽管我们为了便于对它指称，经常使用广义上的客体指代它）。如果像话语这样的社会现象作为言语表现没有被定义为即时标明的事件，也没有被纳入象征化世界，那么该话语肯定没有被文学化。这一提法同时也类似地适用于其他所有艺术实践的符号载体。这不会是一个理论上的障碍，恰恰相反，我们还可设想，它也能适用于其他形式的话语行为，上述假设会引发一些有害的理论后果。我绝对不认为以上所有的提法和论述都完全适用于其他的言语行为，撇开这点，我们很容易也有必要逐步解释我们所探讨的事物。

行为、行动、活动、事件，我们很接近生产活动，它和已经被我们摒弃的产品相对。四者同时是生产又超越了生产。首先，行为准确地说是活动，是一个动作过程，是一个社会性的操作。但是，这还不够精确。从分析的角度看，它属于双重行为，即接受与发送。现在我们切中了问题的要害，在发送行为中的确存在着生产行为，在接受极的期待、要求和兴趣的激发、刺激下，生产行为受到了激发，或者说被显示出来。这一行为服从于一种活跃的激发力，活跃的激发器（déclencheur）在话语的实现过程中被显现出来。如果它没有得以显现，或者只是微弱地显现的话，那么就不会有行动效果和生产效果，行为也就不会存在，这只是一个（话语）产品。它完全可能成为充分的生产过程，也就是说，产品和废品都与一个关联性和伴随性的行为相对应，这种对应性的要求清楚地展示了文学性的行为相对于其他可能的话语活动的具体性。根据话语艺术的机制，接受行为也应该是一个行为、活动、事件，即一个可操作的行

为。接受极受到它自身的激发，它的兴趣、期待和欲望决定了一种活动，这种活动真实地、具体地体现在生产的社会属性（我们所研究的话语）上。接受行为这一积极的、有效的社会实践活动同样显现于激发器机制的规则中。假如它没有显现，或者显现的强度不足以证明激发机制的存在，那么，以严格的（话语）艺术的效应来衡量，它一文不值。

如果要产生特殊的事件（événement），活动（activité）的构成就应该遵守一系列复杂的要求，这些要求很少能同时满足，所以，大部分情况下，我们面对的是一个外质性的言语机制：如果它什么都不生产，那么它会在施事连接两端的张力机制中制造出沮丧（frustration）、中断（blocage）和解体（désagrégration）。因为这里提到的行为（acte）完全符合我们在上一章中讨论的文字契约施事模式的条件。这是一个被定位的、受限定的行为，它处在一个明确的关系系统当中。如果它符合我在前面规定的近似的表面等值要求，这个行为就可被看作活动（activité）。其原因在于，此行为建立在施事系统的基础上，并且深深植根其中，我们只能在即时产生的过程、发展和实践的维度中考察施事关系系统的施事极和功能。

在明确了界限后，我们要做进一步的描述。文学话语构成的事件如果实现了文学化，那么它在经验上是文学化过程的标记，在分析中是文学化过程的源泉，它既没有处在发送行为中也没有处在接受行为中，它是互动的生产活动，是两种活跃力量的交叉点。作为话语和文学性的文学话语，其现象学的“真实”如果存在，那么只能产生于两个共生的施事活动的交叉点上。菲利普·哈蒙（Phillippe Hamon）在谈到文学交际时，曾提出对差异进行现时化（l'actualisation de la différence），我们这里就涉及了对差异的现时化。话语生产二元的、共同的活动（activité），在文学性机制升级的过程中会明显地表现出来。话语艺术的篇章构成（我们迟早要过渡到篇章构成的概念上）完全存在于两个施事极相会的事件中。

这一事件在快感中得到了充分展示。

反观我刚刚提出，或者说再次提出的三个组成部分和三个检验方法，我们可以做出一些整体的评价。在前两个组成部分之间存在着共性，它比作为整体的前两者与第三个组成部分之间的共性更多。从话语的艺术化过程的符号学意义上看，即使按照相同的要求，前两个部分的每一种话语都会对应不同的观点。然而，第三种检验方法的表象特性具有部分的真实性，但是它不应该带来幻觉。之所以要提出这个组成部分，其目的就是更好地理解前两个部分的运作。到此为止，我们触及了符号学活动最为敏感的部位，正如我前面对话语艺

术化过程中定义性事件的分析所揭示的那样（后面还会对此进行论述），我们触及了情绪范畴。所以，很明显，孤立地看考察机制的三个检验方法没有任何意义，检验方法自身没有意义，只有和文学性的机制结合起来才有意义；如果从物质的层面看，我们可以将话语客体其中的一个部分的可应用性（l'applicabilité）孤立起来，那是因为文学性的机制没有被激活。最后，我们应当将上述的检验定位在施事性的图式化框架内。

如果临时做一个小结，那么我们可以使用诸如等值、渐进性等术语。最简单的办法是使用等值的概念。因为我们处在假设的文学性机制的高端，也就是说，处在该机制的接受端。我们可以提出三个检验方法的规则，也可称之为三重检验方法的规则，它规定着文学性机制。从确认这三个要素规则存在的时刻开始，我们便可据此判断出话语文学性在的存在，话语文学性在传统上被称为语言美。这种等值的办法显得有些突兀，它事先预设了对历史中文学事情（Res Litteria）的论点窃取（可这是截然不同的两个问题）。为了使推理更加温和，我们使用渐进性的推理方法：三个要素之间存在这渐进关系吗？它们可以逐次地被激活吗？只要这种激活的行动是在接受的框架内得以实现，答案无疑是肯定的。本着这一精神，我们使用文学性的等级这一相对文学化的术语来推理。这么做更加理智，更具有说服力。但是还存在一个困难：与行为的概念相反，我们很难确定绝对表现性的渐进性，话语艺术的闪光点就体现在上述的渐进性中。总之，我们只有通过更精确的分析来继续我们的诠释性研究。

在深入的精确分析方法中，有一种方法是通过迂回的形式出现的，我提倡运用该方法来标识两个连接点（connexion）。我们的分析永远不会受雅各布森（Jakobson）方法的影响，我们重点关注的是仅有的两个主导功能，避开语言功能的全景性问题。我用很常规的办法来指称这两个主导功能：一个称为第一连接点，另一个称为第二连接点。在第一个连接点中，言语主要按照最基本的符号学功能运作，也就是说，总体上，它在对世界的象征化过程的框架中运作。在此，我们不会重新规划语言哲学，也不会借用第一章中提到的方法命题，我只引用一些大家熟知的基本概念。我不会回避任何代表性的言语理论，也不会将第一连接点建立在任何具有表达意义的具体化的基础上。我们可以（再）设想另一种言语机制，从表达意义的角度看，它是中性的，然而其特点却明显不同。它牵涉到对话语的根本限制，这里讲的是它的符号学意义。对于第二连接点来说，言语在自身的范围内运作，它不依赖于任何象征化。这一点非常棘手。我们也许会认为它在滑稽地指代元语言陈旧、复杂烦琐却华而不实的功能，事实上，语言运作完全是常规的，它所象征的象征化世界的客体也只

是客体本身，也就是某个东西（quelque chose），然而，这还不是问题的要害。不对任何事物象征化，同样意味着对象征化的象征化（Symbolisation de rien signifie aussi symbolisation de symbolisation）：它所针对的是象征化的空洞的行为（acte），甚至是符号空洞、纯粹、彻底的活动（activité）。这是一种不受限制的象征化运作，它犹如一种机制，在这个机制中，除了其自身活力的发展外，它没有客体，没有应用，也没有具体化。

在这个纯思辨的全景内部，在具体的语言行为的社会实践中，在各种表达情景中，语言行为受到两个连接点部分或者整体的影响。在某些语言运用中，第一连接点占主导地位；在另外的语言运用中，第二连接点占主导。也就是说，在不同的语言功能之间存在这一个门槛。我们可以根据总体的理论化建立这样一种假设：根据两个连接点的变化，语言机制的即时产品会在某些行为中表现出不稳定性，在不稳定性确立的情况下，不稳定的规则就体现在平衡的门槛上，这个门槛不会起到稳定的作用，它一直在不同的机制间摇摆，使占主导地位的机制不断变换。我们可以据此提出一种假设：借助于这种言语境况，从符号学的角度思考异想天开。我这里只提到异想天开（le fantastique），并不是指异想天开的文学性，也不是指文学性的异想天开。

我建议，根据第二连接点占主导时语言功能的图式化，来思考文学性的机制。如果第二连接点被最大化，那么我们将面对纯粹的（话语）符号——虚无的符号，但是作为符号本身，它不对任何的世界象征化过程进行象征化，它只对世界象征化的行为（acte）本身实行象征化。它和永远不被象征化涉足的客观世界无关，然而，这样一种符号化的空洞机制还是会指代某种（被象征事物的）应该存在（devoir-être）。此“应该存在”不会超越世界的象征化过程，也不会涉及世界象征化过程的根源（这里指象征化过程之前的，它还没有完成或者它在成功以前的客观世界）问题：肯定不会。[被象征化事物（叶尔姆斯列夫称之为变现项——Manifestant）的]“应该存在”解释了实证性（positivité）的逆转（inversion），或者揭示了否定性的痛苦的存在：抛却了沉重，去除了活跃，事实上只留下了虚无和神秘性[①]的开放。丧礼（deuil）的认知创伤（la blessure congénitale）出现在文学性的核心中。

在我看来，事实上，这才是限制话语艺术行为的视野、氛围、活动（de l'activité）和社会过程。

---

① 我们可以参照完全不同的解释学方法对同一问题的思考：让·贝西埃（Jean Bessière）《文学的神秘化》（法国大学出版社，1993年版）。

我们有必要将这一理论方法和我们在前面探讨过的三种检验方法，或者称为三个组成部分的理论要点结合起来。文学性具体的机制要求这种结合。从思辨的角度看，我们现在正处于该机制的激活过程。这样设计限定的文学性寄寓在对它的确认（reconnaissance）中。

现在我们将以上述概念为基点，对三种文学性的介绍做出总结。

承认三种文学性的存在很重要。对它们的确认可能存在，也可能不存在；它们给人的感受可能是炫目的，也可能是模糊的，可能是即时的，也可能是渐进的，可能是稳定的，也可能是间歇的，这样的文学性符合复杂的规则，与我之前介绍过的各种机制相关联（我们避免牵涉到逻辑难点的问题）。所以，前面的各种机制从属于（文学化过程的）文学性。只有在这个假设的领域内部，我们才可以运用具体性的概念进行区分和推理。我提出文学性的三个特点：普遍性（général）、类属性（générique）、独特性（singulier）。我们应该把三者定位于文学性机制的视野内部，并且对三个术语做出进一步的说明。

从表面看，一切都很简单。这些理论的提法甚至具有不辨自明的不可批驳性。可是，大家也知道，明显的表面遮蔽着最为幽暗的实质。普通的文学性回答的是最宽泛、最基本的问题，假设我们具备了我前面提出的各种文化条件，我们身临其境地扮演着一个生活在当今世界的西方的或者已经被西化的法语读者，则容易得出如下结论。

对于一则分析法国在太平洋上的核试验在全世界引发反应的国际报道，我们很快能断定，这不是文学素材；而且也能断定兰波的《彩图集》属于文学素材。前者不具有文学性，而后者具有文学性；前者是不具有文学性的宏观文本，后者是具有文学性的宏观文本。

当然，我们的例子也存在局限，具有漫画的特点。我们在前面已讲过大量文本境遇受到质疑的情况，但在这里，我们处在一种假设中，即我们的感受清晰明了、泾渭分明。为了利用极限的概念分析问题，我们在重视多样的、模糊的、混杂的具体个例多重性的同时，也承认在第二种范畴中，问题的要害或多或少地出在文学性和非文学性中，二者可以被归结到同一事物上去。在对确定的文学性进行确认的过程中，激情（l'émotion）、烦扰（l'ennui）、过错（le ratage）、成功（réussite）等各种感受的问题可能会将我们的思考引入歧途。我们在前面分析行为的（复杂的）检验方法时，就已经为此奠定了分析基础，我希望它是明晰的。只要我们重新回顾这些分析就能明白，如果脱离了具体感知，大家就无法对文学性做出判断，下一章中我们会就此展开论述。我们的头脑中不要遗忘了这一棘手的连接点（这的确是个至关重要的问题），大家暂时

忽略此问题的存在，来继续我们的分析。

类属文学性（la littérarité générique）看起来既简单又难以把握。很显然，我们处于文学性当中，问题的关键不在于我们是否要处理，用何种方法处理文学性问题，而在于我们要处理哪种类型的文学性。第一种明显的回答是：这是一个体裁问题（类属文学性的指称就源于此），这也是后亚里士多德理论化的学者们苦心研究得出的结论[①]。根据各种亚类别化和转化，我们可以将一个文本理解为小说、诗歌、剧本……同样的道理，尽管有各种表面的文学难题，我们还是能理解一些拒绝类别的文本——如 18 世纪的许多文本（如狄德罗的文本）和 20 世纪的大部分文本。

在每一个文本化的话语递进与拒绝类别的整体模式之间，在文本本身发展过程中逐渐实现的微观规则程序中，有一个辩证的双重机制在运作着。这个机制与典型性（typicalité）、抗典型性（contre-typicalité），甚至反典型性（a-typicalité）相关，只要文本性存在，它都永远无法脱离整体类属性[②]的包围。

另外一个原因也迫使我们顾及文本性的类属维度（简言之，即类属的文本型）：它是文学性的独特性的边线。它自身也处在连接点上：我们可以以 19 世纪的诗歌、格律化的诗歌和众多的诗作、兰波的诗作或者他的任一诗作为出发点进行再次分析：在兰波的某一首诗中，或是他所有的诗歌、散文诗、散文，及其宏观文本中，我们都能发现兰波特有的文学性。这种特殊的文学性与文学性的特点化相关，文学的特点化从文本化区分功能的不同层级中分离开来。这是一个可以变换的边线，它被导向具体的特点化。无疑，它需要我们利用相对综合的方法做出更精细的分析，通过不同的文本，我们可以对个体的文学性通过文学的方式实现特殊化（singularisation）（在这里我们会看到某个作者的文学性，在我看来，这在不断变换的写作运动中没有理论上的必要，相关的理论没有具体的意义）；针对既微观又单一的文学性的特殊化将会变得非常可怕，它将会引出重大的个性化（individualisation）问题，这是一个极其棘手的问题。（从文学性的角度看，《贝蕾尼斯》和《布列塔尼库斯》作为两部不同的话语艺术剧本出现，拉辛的宏观文本怎么会被割裂在两部作品中呢？）

---

① 我们可以参照相关的最好分析：《何为文学体裁？》[J.－M. 舍费尔（J.-M. Schaeffer），瑟艺出版社，1989 年版]。

② 相关的最新研究被收录在名为《文本与意义》的集子中（迪迪埃出版社，1996 年版），该书由弗朗索瓦·拉斯提耶（Fr. Rastier）主编。此外，他还给巴黎四大法语语言学中心的文本语义研究小组做过相关报告。

这样一来，类属文学性就要求我们对连接（articulation）、本质、特殊文学性的载体做出思考，这也提出了一个辩证思维的问题，我们需要用它来思考普通文学性和具体文学性之间的关系。同时对以下问题也要进行思索：面对被文化习惯（l'habitude culturelle）称为大众文学的客体（我在后面会重新论述大众文学），我们不能被封闭在对单一类属文学性的分析中。在宏观文本的洪流中，我们无法捕捉任何的文本性个别化过程（即使承认了不同大众文学中的区分趋向，类属的不同层级和类属之间的层级也还需要进一步去确认）。

我们应当承认，文学性的检验方法作为整体从一开始就具有整体性，因为这种整体性本身就是来源于三者的结合。但（三个组成部分的）最终的结合还是引起了一丝不安，给人带来内疚（remords）。这可能源于一个双重模糊性：一方面是文学性和文本性之间的模糊；另一方面是文学性和写作之间，或者称为文学性和风格之间的模糊。词汇上的偏移或者强调都会加重这一模糊性，很简单，我们应该直面这一问题。事实上，我们已经接近了或者说已经闯进了研究范畴的中央高原区域，即文学性的特点化过程（它的前提是我们承认存在可被辨认的文学化过程）。也就是说我们终于处在了文体学的核心区域。现在有必要考虑文学性机制中话语载体构成的敏感区域了，我们不是要研究该机制的运作问题（该问题在前面已经探讨过），而是要研究具体的文学性机制中的言语结构。

这里涉及文体元（stylème）和文学性的修饰元（caractérisant）的概念。[①]严格地讲，我们最好称之为文学性的修饰限定元（caractérèmes de littérarité），因为修饰限定元可以指称特点化过程中整体的言语组织活动。我已经在《接受的方法》一书中对文体元的概念进行了全面系统的定义，它是对复杂概念的简化集约的指称。文体元的概念有利于对以下两个问题的思考：文本构成和它的构成要素的现象学属性。

如果从文学性修饰限定元的角度来考虑文本构成的话，它就变成了一个功能符码的问题。我们在探讨文学性的，特别是探讨类别文学性的应该存在（devoir-être）问题时，曾经对这个问题有所涉及。它牵涉既自我认同又具有区分功能的调节性机制，它在不同层级上限定着文本的功能。更精确地讲，这是一些调节功能，它在接受环节的侦查-确认功能（détection-reconnaissance）

① 为了搞清楚特点化、修饰元、修饰限定元、过度特点化、过度限定等技术性概念，我们有必要参照《文体学词汇》一书（该书已经被引用过）。概述性地讲，特点化就是指话语中的一种言语程序，这种言语程序在表达出句法、信息内容后，仍然没有得到完全发挥。

左右着身份辨认活动（identification）。与此同时，我们应该立即限制调节功能在文学性价值中的定位，这种定位只能在前面阐释过的理论基础上（也就是说，只有在文学性价值被认可的前提下）展开。一切文本性都建立在对调节功能的感知基础之上，只有在文学性（或者文学化）的导向过程中发挥了调节功能的构成要素，才在本质上具有风格元的特性。这也是一个对文学性进行标识的问题。这种标识活动通过各种标记形成，这些标记促发了对总体的文学化过程，对某一类别的文学化或者对某种足以构成文学化的特点的感知。

接下来分析这些标记的现象学特点。关于现象学特点的提法并非出于偶然，尽管它似乎有些自相矛盾。这是一个经典的问题：在文体学中，是否存在通性（universaux），或者说文学性的通性？大家知道，米歇尔·里法泰尔给出了肯定的答复，而依据本书中的分析，我会给出否定的答复。我们处于接受行为中的文学性机制（的高端），一旦这个假设成立，那么大家就得按照里法泰尔的思路走下去。依据这种假设的思路，我认为谨慎地提出一种非本质主义的文学性标识更为可取。根据上述想法，文体元作为已经被定位的构成性标记，应该被视为一般秩序的模式和抽象。为了更好地论述，我在此借用叶尔姆斯列夫功能（fonction）的概念，这里要重点强调的是在任何语言属性中不同参数之间（至少两组参数）的关系。第一章中我们曾提出一个具有延展性的确切的（话语）言语理论，这些言语参数可以用来介绍多种多样的形式：主题化（thématisation）、叙事类型（type narratif）、话语组织（organisation discursive）、修辞构成（montage rhétorique）、陈述态势（posture énonciative）、施事限定（détermination énonciative）、施事图式化（modélisation actoriale）、词语次序、句子形式、词素选择、任何形式的文字游戏、有声载体、具象系统——以上列举的只是各种言语参数所涉及的最基本、常见的普通类别键。该功能会在三种类别情形下出现：至少两组恒定参数间的关系（独立性）；至少两组参数之间的关系（限定性），其中一组恒定，一组变化；至少两组参数之间的关系，所有参数都是变化的（群落性）。这些关系界定了一系列的匹配（couplage），在这一系列的匹配中，我们可以改变每种参数的术语，这是一种关系或者关联。风格元事实上具有关联性，而非单一的物理性。

为了对该理论进行示范，我们把描述的复杂图式化纳入上述关系的范畴中。这种描述都是高密度的，它借助于否定的句法修辞手段，借助于最高级的比喻，可以恰如其分地反映出极端的幸福或者不幸，可以再现出无以复加的美丽，可以最大限度地映射出可人的女子。上述语言手段可通过不同方式被领

会，我可以稳定其中一个端点，然后对另一个端点的变化参数进行定位，或者通过反向的方式，定位另一端的变化参数。我会孤立一个具有限定作用的风格元，该风格元的亚类别化只依赖于分析者所持的观点，分析者的观点与系列文体学思想（stylistique sérielle）和风格元的非本质主义的思想具有某种相通之处。另外，在对每个具体的文化客体进行研究的时候，我每次都会用文本的不同再现（某一文本的某种经验性要素）填充（至少两个参数极中的）每个参数极（参数可能是恒定的，也可能是变化的，这取决于分析者）。

然而，文体元或者文体元组合之间的联系可以帮助我们构建起一个抽象系统。这个系统是一个固定的客体集合、一些从属或者并列关系，它们界定了大量的固定的文体元关系（不是联系），即不同的文体[①]。我们借此可以在变化多端的标识中确定某种文体，这些标识从最普通过渡到最特殊的，它们也会涉及昙花一现式的不稳定的限定，但是，不管如何孤立，这些限定都是文体效应。

文体元的关联性处在不同的意义轴心上，如同构成成分，我在前面已经说过，文体也限定着一种抽象关系。一个文体元和一种文体一样，也是一种模式和图式。但是它们会在实际的使用过程中得到具体化，文体元会以从经验上讲已经实现的文化客体的形式出现。从现象学的观点看，它非常活跃，这里说的就是文本。文本与文体之间的共性大于它与文体元之间的共性。这也是一个由依附关系构成的关联的、封闭的系统。我们已经提到过，这里会出现文本的抗阻（résistance），这种抗阻在具体的实践中，在社会经验中会表现得更加强有力，更加活跃，更加敏感。

对文体元的确认应该先于对文体学不同等级的多种组合的确认，它只有通过一系列的调查，通过对明显的、暂时的风格元模式的研究，才能顺利完成。只有建立在重复基础之上的系列化的检验才能从经验上验证其真实性、适切性和意蕴性。

我们应当在系列化考察的结果中进行研究，然而，相关的理论平台一旦建立，文学性的三个方法之间、三种文学性之间或者说在文体元的类型之间就会不可避免地产生关系。首先，不管检验的次序如何，恒定参数与变化参数（也是一种可被确定的风格元）的关联性和最具构成性［也就是说，在某个具体文本的具体化过程中，我们可以明显地、经常地发现完整倾向（prégnance）］的

---

① 请参见《何为文体?》（P. 卡内和 G. 莫利涅合著，法国大学出版社，1994 年版）中由本人撰写的“符号文体学”中的“文体”一节。

文体元的构成存在联系。在当前的理论化状态中，我们很难断言该限定性模式可以包罗万象，可以对文学性的任何层级的组成要素进行标识，也难以断定该文体元能对类别文学性的特点化产生更加重大的意义。

下面我们提出其他几种方法。

我们首先来分析大众文学。大家对该术语的模糊性都有所了解，症结在于它和形容词"面向大众的"之间存在着暧昧关系：它的含义是表现人民还是大众阶层中的大众？后者在传统上被赋予了缺乏教养、粗鲁的含义；抑或是社会价值内涵同样糟糕的针对大众的意思？在这两种情况中表现出来的都是蔑视。我们会在文学性层级手段的章节中再次就此进行讨论。在此之前，我们先接受大众化的含义：我们承认，这是一种生产模式，一种类似系列生产、工业化生产的模式。文学社会学家，特别是魁北克的相关专家已经对这一现象做了大量研究。大众文学自成系列，可以用主题类别或者总体基调来确定："言情小说"、情感小说、色情小说、侦探小说、"推理小说"、"赛璐玢小说"和"机场火车站系列小说"。在这里我们只从类别化内部出发，对系列中的分系列挑选著名的类别进行列举。两种文体元方法可以用来对此进行分析。可以认定，在系列和分系列中，只有互相依存的风格元和常项之间的关联才真正有效。例如，我们对一位头发金黄、装扮非常入时的青少年在一个村庄教堂后遭受到强暴的事件进行主题化，小说的语言表达系统使用固定的词汇、刻板的句子格式、雷同的图景描绘，在这种假设的前提下，小说不会有丝毫的离奇。显然，我们可以捕捉到互相依存的文体元，相互关联的两个端点都各自组成一个常项集合。分析要具有适切性，从经验上看，此类作品会给人克隆的印象。在这一层级文字契约的框架中，阅读产生的满足的欲望会在不断更新的生产-消费的节奏中持续，也就是说，总会有新的文体元"砖块"一块接一块不停地堆砌着。对于此类互相依存的文体元，两个端点中常项集合中的些微变化都会造成依附在另一极上的限定性文体元的解放：这是文体标识出现的标志，尽管这种标识在半工业化生产中的个性化特点并不明显。

各大出版社把重写的做法强加给初露头角的作家，然后再出版他们的作品。对于这类作品，我们可以用同化（accommodation）的概念加以分析，重写具有用互相依存的文体元代替限定性文体元的趋向，这也标志着出版社文体（style maison）的形成和标识。然而，这样一种视界、一种观点还是让人有些沮丧：我们仍然处在渐进性的思想区域，文体元类别的组合和比例合成可以帮助我们在继续体（continuum）的框架中厘清整个文学性的等级化过程。

对文体元组织方式的另外一种思考方法就是间符号性和跨符号性思想。我

们需要重新回顾本书开头的内容。从间符号性的角度看，我们会提出如下疑问：在马尔罗小说的开头是否存在电影元素？在勒克莱齐奥的某些描写中，或者在米歇尔·德吉的《熙熙攘攘的时刻》的某些段落中，我们是否也能发现某些电影元素？我们的分析不能脱离当前的语言基础。如果这样的问题有确切的意义，如果它能开启有意义的追问，这就意味着，在马尔罗、勒克莱齐奥和德吉的文本片断中存在着某些特别的、高效的文体元，这些文体元有其自己的具体轨迹。我们假设它的具体轨迹具有可被接受性，那么它就会引发两种价值：第一种价值是对电影元素自身的特点化，第二种价值是在话语符号化过程中对电影元素的标识性的特殊处理。作为标识的社会客体仍然具有话语性，而没有转变为电影元素。此外，我们可以进一步做出如下准确的表述：对电影自身的特点化可以理解为一个常项，而在话语符号化过程内部，对电影元素的标识可以被视为一系列变项。这样我们识别出一个限定性的文体元。但这是一类特殊的限定性文体元，其变项极点似乎由两个分极点组成：一个固定的分极点标明从电影元素到话语元素的转变，另一个变动的分极点标明一系列篇章话语情形中的多种主题-表达性状况。这样就出现了一个复杂的文体元的间符号学结构，整体上来说，波动的要素本身也是由限定性的文体元组成的。

如果我们的推理有存在的必要，那么推理本身不会如此简单；但它却似乎反向地回答了一种必要的思想。组成间符号性的固定文体元整体集合在感知层面上具有非话语艺术（电影）的具体性价值：片段化和错落有致的渐次性形成了完全不同的图景，它通过一系列的形象化描写实现了强聚焦。第二个整体是叙述-话语性机制，其意义是固定的，它通过多种符号处理将上述印象进行了言语上的类别化。在我们成功地分离出间符号性文体元的运作机制后，我们便不能回避此类间符号性文体元的类属性。在我们乐观的定位假设前提下，我们的经验基础定位在话语基础上，我们将对间符号性的文体元而不是对间文体元进行分析。

另外，我们亦可从跨符号性的角度来考察这种情况。从这个视角上看，大家还记得，这需要援引康定斯基关于某一主题、某一内容（我们很唐突地忽略了确切的指称对象）方面的思想。很明显，这种思想、主题和内容只能通过话语表达出来。但此时如果需要更进一步的话，我们就会处于一种经验上的困境中，即它会（有时候彻底地）超越话语符号化的范畴。在对各种载体的符号化过程（包括对话语的符号化过程）中，在符号化可能的情况下（在可被人感知到的情况下），我们每次都能通过具体方式来实现指称或者表达。这样一来，我们可以通过屠杀犹太人主题［米歇尔·德吉《熙熙攘攘的时刻》文本中和克

劳德·朗兹曼（Claude Lanzmann）电影中的屠杀犹太人主题］和人与超越人的不可解释性［如米克洛斯·博克尔（Miklos Bokor）的绘画］，将文体元整合到一个特殊的次序中，它们不是话语性的，也不是非话语性的，跨文体元（trans-stylème）的概念随之出现了。

在这种情况下，文体元的概念就需要增加一定的弹性了，它需要同时对非话语性的限定进行指称（总之，这是我们前进的方向）。从类属上讲，它属于对艺术机制符号实践的限定-特点化的具体化。它的类属性特别强，以至于限定-特点化出现在不同的载体中。它们之间的组合通常会形成一种风格。我们应该找到它们之间的功能关联价值（这是对康定斯基思想的另一种表述方式）：它们可能以行为或者程序的形式出现。如果我们搁置各种非议的话，跨文体元的分析方法是符合第二种要求的（第一种要求就是本书开头部分所论述的关于跨文体元的要求）：在不同符号载体中，如何以难以想象的零度等级和幽灵般的中性层级为参照，同质地思考艺术机制的升级问题。

这涉及文体元解释学意义和普通文学性特点化之间的一种关系，这种关系与话语存在联系。我们可以参照另外两种非常精确（重要的）的思考方式：一方面，普通文学性的文体元是否存在，如果存在，这些文体元是否具有内部的具体构成？另一方面，文本，也就是文本的社会具体化形式是否留有文体元的痕迹？它是否与文学性的常见机制拥有同样的运作模式？

下面是勒克莱齐奥《奥尼沙》的开头部分：

> 吨位为三百的苏拉巴亚号轮船已经陈旧，属于荷兰-非洲航海公司，它刚刚驶离吉隆德海港的脏水区域，朝非洲西海岸进发。封丹注视着妈妈，好像从来没有见过她一样。也许从前他从未感觉到妈妈如此年轻，与他如此接近，犹如他从未有过的姐姐一般。事实上，她称不上漂亮，但是活泼、强健。下午快要结束了，晚霞映照着她深色的头发，闪现出金色的光泽，阳光散播在她嘴唇的轮廓上，散播在她的下巴和她的侧影上，高挑而饱满的额头与鼻梁一起勾勒出一个突兀的角。她的肌肤上有一层透明的汗毛，犹如果实一般。他看着她，他喜欢她的面庞。

这是小说开头的几行，当然，我们不能把它视为勒克莱齐奥所写的被称为《奥尼沙》这样一个社会客体的绝对开端，因为还有其他调节因素，如“书店书架”“嘉里玛出版社，新法兰西杂志文丛，小说”、题献、空白扉页上的副标题“一次漫长的旅行”等。所有这些都规定着文化消费的边线。最后，从消费视野内部看，我们也很清楚，这还没有开始。所以，在这个非常封闭的框架

里，这几行文字只是这（ça）的真实开始。

这里，符号文体学的理论主张将这一客体通过多文体元的框架进行梳理。其目的是得出它的运作机制，搞懂它的言语机制。摆在我们面前的是一组句子，我们先验地将它们内在地接受为在真正的话语陈述进程中的陈述词。我们只对这一段进行思考就能很快分离出一定数量的类属文体元。

最明显的文体元也是第一个可以确定的文体元，它存在于这样的结构中：开头的从句以第三人称的方式指明了一个被主题化的事件，一个未完成过去时态的动词附带一个最近过去式的半助动词，它标明了相对的时间性，这就是固定的文体元；变化的文体元由可以占据不同句法键位的不同词汇、主题填充形成。这一文体元在文本的第一个句链中就开始发挥作用：它标明了西方最典型传统中的“冒险小说的开头”，这是希腊小说、金绿柱石小说[①]的一个模式，这正是类属文学性的标志。其他要素也同时参与到机制中，共同构成类属具体化：这是一个非欧洲地理和海域标志之间的联系整体，组成了聚合关系轴上的线性系列可变文体元，它也清楚地标明了“异国情调小说或者殖民地小说”。在这个层级上，我们可以看到可变文体元中随机出现的定位素。对于“吨位为三百的轮船—属于荷兰—非洲航海公司—吉隆德港口—向非洲西海岸进发”，很少有读者明白吨位的概念，也不清楚荷兰非洲航海公司是否是确指，某些读者头脑中只对吉隆德港的地理方位有模糊的印象，我们甚至可以设想，有些人对非洲西海岸的认识也非常模糊：这一点都不重要。

大量的具体化（对体裁）产生了过度限定的效果，对其进行了强烈的注解，与此同时，不解、不确定和沮丧的情感并没有出现，这就是“异国情调小说或者殖民小说”。对于一个 20 世纪末的法语读者群而言，只要这一变动文体元的具体化与后殖民时代被标注日期的叙述内容相对应，这一类属文体元就有可能产生出“异国情调小说或者殖民小说”的价值。其他类属性不强的文体元的运作比较隐秘，我们在此只举两例。首先，主题聚焦或者谓词聚焦没有任何已经存在的参照（即使虚构的参照也没有）——这种参照就是固定的文体元——它与多种情景相关联，有时只具有单纯的指示价值，有时具有宽泛的实际价值。“苏拉巴亚号—已经陈旧—封丹—他妈妈”的出现次序就是一个例证。我们不知道它们和什么事物相关联，我们有非常细致的信息，其中一条信息让人担忧，最后两条信息则有着戏剧效果，我们似乎闯进了已经开演的舞台内

① 为了搞清楚这一考古结构，请参考 G. 莫利涅的《从希腊小说到巴洛克小说》（米拉依大学出版社，1996 年版）。

部，台上表演着剧情跌宕的节目。这一类属文体元标明了“悬念小说－心理正剧”。之后，文体元的次序略有不同，它由“地点标志和富有魅力的诗意时刻组成，二者依附于对金发少年相对详细的描述”。这一文体元的运作也显现出强劲的势头，在第一段的第二部分里，它强烈地暗示着“情感小说文学”。此处也有符号饱和的痕迹，它对体裁进行了过度限定，通过“年轻—活跃—下午快要结束了……”的堆陈，一直到“犹如果实一般”的毗邻片段的组合，作者组成了密不透风的五行文字。毫无疑问，我们在这里可以找到真实、强大的类属文体元，它们有时互相砌合在一起，在文本流中大量地涌现出来，并通过开头良好有效的疏导，便于读者对文本的接受，且对之产生导向作用。

我们可能还可以找出其他的文体元。但是似乎改变文体元的分析机制更有意义，我们应该将杠杆变换一种姿势。在同一文本中，是否存在其他层级的能更好地标识特殊文学性的文体元呢？在众多文体元中如果连一个这样的文体元都找不出来的话，我们就有可能遇到了文体元的砖块结构。这些文体元如克隆细胞一样可以自由地更换位置，它们出现在各种类型和亚类型的小说中，我们可以（容易的）从中提取出这些文体元。但情况显然不是如此，那么问题出在哪里呢？最明显、最外在的事实（le fait）源于某些类属文体元出现过程中的断裂（rupture）现象或者断裂效应。这种断裂效应在接受过程中非常明显，因为相关的文体元在过度限定和饱和的状态下受到了操纵和颠覆——就像我们前面指出的那样。在这一文本中，类属文体元规则和其他文体元隐在的规则之间的差别源于对勒克莱齐奥其他作品的认识，其他类别的文体元存在的目的是使话语的运作机制变得更加清晰，换言之，这种差异来源于勒克莱齐奥的宏观文本：对宏观文本的考察肯定会更清晰地理清该文本的独特性。我们不妨将两种分析方法结合起来，进行部分定位。

即使没有宏观文本知识，也会出现（至少）两种断裂现象。第一种断裂出现在刚开头第一个潜在文体元的出现过程中，即出现在“冒险小说开头部分”。事实上，在文体元具体的物质性实现过程中，类属文体元共同的出现过程都包括这样一个标记，这个标记指示出时间——时间叙述中的时间关系。这一标记出现在以连词“当……时”“在……的时候”引导的句法（它往往是简单过去时）中，它以句子关系的形式出现。这种断裂现象在这里不存在，这里根本没有一连串的文体元组合现象。更为糟糕的是：在我们等待“当……时”“在……的时候”出现之时，也就是在（接着）朝非洲西海岸进发之后，出人意料地遇到了“接着”（et），它引导出不同类型的动作过程，在这个动作过程结束后，句子戛然而止。在文本序列的物质性中，出现了其他事物，即单纯的

唯一的类属文体元的出现过程，或者说类属文体元通过特殊的途径出现了。然而，对于考察勒克莱齐奥宏观文本的人或者阅读《奥尼沙》为标题的文本的读者而言，他们显然从文本的头几行开始就需要面对特殊文学性的文体元：这里的“接着”（et）的运用，在某些可被列举出来的话语境遇中，在运作中犹如系统外要素的引导器。这种文体元的构成（限定性非常具体的文体元）凸显出勒克莱齐奥强烈的独特的文体元。它与另一种类属性文体元，即《情感文学》的类属文体元，在出现过程中有类比之处。在饱和的情形下，会有一个明显不同的甚至有干扰作用的要素出现。“称不上漂亮”的片段改变了类属文体元的属性，这一过程甚至是以过度限定的形式来实现的。有一点我们可以肯定，这一实现过程非常明显，事实上也给人带来了不安。对于考察勒克莱齐奥宏观文本的人或者阅读以《奥尼沙》为标题的文本的读者而言，他们会发现一个可以被定位识别的特殊文体元出现在文字的行进过程中。这是对俗套写作（情感小说的法国式的谋篇布局）的属性颠覆。文本可能是通过过度饱和，也可能是通过潜在的反标识来实现这种属性颠覆的。这也是勒克莱齐奥独特文学性中具有代表性的限定性风格元。在明显类属文体元规则内部，在类属文学性的核心中，我们可以看出独特的文学性文体元活动的运作规律。

我们来做进一步细化的分析。为了达到这个目的，必须对宏观文本进行考察（宏观文本的合法性为此带来便利）。宏观文本是唯一的标志。在文章的开头，我们读到“封丹注视着妈妈，好像从来没有见过她一样”。在特殊文学性的表现过程中，我们并没有见到对第一个类属文体元的颠覆。这个段落中有如下的文字“他看着她，他喜欢她的面庞”。当然，接受行为具有波动性［封丹—他看着她（他妈妈）］，我们可能注意到这一点，也可能忽略它。在文本内部，有一个固定要素和一个变动要素。从宏观文本的角度看，这里实现了另一种独特文学性的文体元，对它下定义很难，它的抽象结构是一个与一系列（句法-陈述式的）限定整体相关的连续接受类型，它是变动的也是难以限定的。从这一思路上看，我们完全有可能在这一段落中找出其他特殊的限定性文体元。这些是特别微弱的组成部分，它需要宏观文本强有力的参与。

我们要突出强调以下两点：文体元具体化之间的砌合结构和文本首段中出现的高密度文体元。这种高密度现象并不是因为该段落处在文本的开头。

从认识论角度看，在出现的多个问题中，还有两个极端敏感的问题悬而未决。在下面的补充推理中，我将试图从众多问题中选择两个出来，按照已经成形的符号文体学方法进行分析。

首先是普通文学性的问题。

我们可以通过多种形式提出这一问题，每种形式都与我们在分析过程中遇到的思维方式相对应：普通文学性的文体元是否存在呢？假设这样的文体元是存在的，它以内部的、抽象的、列举的内部结构化过程出现，那么这种文体元的结构是什么样的呢？在经验性文本的具体产生过程中，那么它是否可以被识别定位呢？如果对上述问题的回答是否定的，那么我们提出问题的事实就暗示着我们需要用其他方式来对此进行思考：如果无法在文本具体的生成过程中对这些文体元进行识别定位，我们可以断定普通文学性的文体元是不存在的，这样对相关文体元结构和运作机制的追问也就会不了了之了。然而，放弃文体元的思考方法，脱离我们所进行的考察，从思辨的角度看是令人沮丧的，特别是在我们可以识别其他类型的文体元时，这种沮丧的感觉更加强烈，这些文体元与文学性的不同层级都是对应的。如果我们将这一存在缺陷的理论遗留给一个不可预期的未来并感到自我满足，这也许是种阿谀奉承的态度，这是错误的。让我们重新回到逻辑上具有可能性的理论具象过程中，拒绝随波逐流地转向虚伪，拒绝偏离思辨的正道。

在对已有的勒克莱齐奥文本——也就是在由接受行为外部的难于限制的发话行为发出的一系列话语流——考察的框架中，在我们前面的分析中，我们没有用普遍文学性文体元的思路对其进行考察。我们的分析没有提出这种必要，所有分析中都没有出现过类似的指示信号，我们没有发现任何与此相关的痕迹：这也没有在诠释过程中造成任何不适，没有引起解释学意义上丝毫的缺憾。对于文学性的特殊文体元而言，通过文体元框架过滤后——正如我们在前面具体指出的那样——文学性被全部考察到了，然而我们的顾虑不在这方面。表面上看，我们面对着一片沙漠。然而，面对"这属于文学性话语吗"此类的问题时，我们的答案非常明确。也就是说，在文本生产的过程中，在饱和状态下被定位的文体元给我们提供了多种信息——有两种甚至三种信息。信息的多寡取决于文体元是属于类属文学性还是特殊文学性。这是一部冒险小说，它经过了一位非常有特点的执笔者的处理，两种信息出现在同一个文本位置中，它们可能彼此分离，也可能聚合在一起，我们在此基础上还应该做如下补充：它属于文学话语。类属文学性文体元和特殊文学性文体元在内容上都具有复杂性。对文体元的理解可以使每一种范畴都能自主地构建它的内容和运作结构，甚至可以自主地确定具体的特殊文学性文体元的价值意义——这是相对于类属文学性文体元的特点化过程而言的。但是这与普通文学性的特点化没有关系，普通文学性的文体元总是受到外在的牵引，保持暗示的特点，在其他文体元的建构内部缺乏任何形式的结构性具体化。文本开头的最初几个句子包含着数个

类属文学性的文体元，它在文本中，在读者明白的其他特殊文学性文体元的运作机制中已经标明了文本的类属，然而，开头的类属文体元同时也指明了普通文学性的特点，它们所包含的类属性价值中含有普通文学性的特点。

即使宏观文体元是由一系列文体元组合而成的，我们也不能断言在此类宏观文体元中可以分离出普通文学性的文体元来，因为文体元组合确定的是文体而非不同层级文学性的构成要素。

这样，我们通过否定的办法确定了一个空间，如果普通文学性存在，我们就能使它的文体元的潜在场域从这个空间中释放出来。理论发展到目前这个节点，我只提出了对普通文学性单一的研究重点：重写[①]。事实上，我们偶尔会遇到另外一种同样具体的文体元——基准文体元（Ur-stylème），它是一种基础的、根本的、具有构成性的文体元。它的元拓扑词（archi-topos）具有类比性，这是最重要的地点（lieu）。同时，它符合非类比性的同质特点，而非类比性的同质特点又通过修辞性使文学性得以建立、加强，使之名正言顺地存在。这种基础文体元只有在一个复杂的结构指导下运作的特定文本中才能被发现。它提醒接受者，他正在接受另一个文本。它不仅提示出该文本的存在，而且还指明了该文本的变化状况[②]。我们会辨认出一个具有复杂限定性的旋转文体元（stylème tripodique），以此类推，我们可以分别在常项（相关的文本）和变化体中提取出次级常项（它是文本参考的身份记号）和一个次级的变化体（反映文本本身的变化）。从普通美学的观点出发，有必要关注存在于间符号学（第一章中所描述的间符号学）文体元组成和大家目前看到的重写（réecriture）的普通文体元组成之间的结构共性。相对于其他与此相关的理论，文体元的分析具有对称性的优势：对每一宏观文本的考察，其方法都具有渐进性，这一特点可以使我们节省大量的术语，同时保证了研究模式的强大功能。如果大家愿意，我们可以运用重写这一术语来描述时间上先后次序不同的两个文本的生成。这里有一个明显的例子，就是勒克莱齐奥的作品和普鲁斯特作品之间的关系。然而，分析者作为一个活生生的接受者，完全有可能抛开时间链的概念，在作品中找到重写的痕迹。

21 世纪初的一位女读者可能会透过波德莱尔《忧郁的马德里加尔》的三棱镜来对《贝蕾尼斯》的文本进行接受——她完全是出于对纯粹重写的确认才

① 大家主要参照文学话语的共同地域、发表于在《共同地域，拓扑词，俗套，陈套》（这是已经引用的作品）和《重写、符号学与修辞学的关键焦点》（《十八世纪》，1995 年第 186 期）。

② 我们可以在重写的变动当中找到诗学家提出的互文性概念。

这样做的。我们通过这个例子可以看到接受行为中接受极的操作是何等重要。亚里士多德把艺术愉悦作为知识的组成部分，菲利普·哈蒙把艺术愉悦作为确认（reconnaissance）的组成部分，通过这个例子我们也可以洞悉出，在唯一的、同一的理论化过程中，这两个论点是如何轻而易举地被结合起来的：通过积极的或者消极的、明显的或隐在的辩证法，拉封丹和塞利纳通过同一个唯一的文学化——多样化轨迹建立起对文本的失望性-建设性的愉悦。

在我们讨论过文本的文体元密度（本章开头对勒克莱齐奥文本的探讨）问题后，这里还有一个悬而未决的问题。这是一个关键性问题，它关系到整体的符号文体学：一个文本，同一文本的表象，或者说表面上看起来的类似的同一文本[①]，它总具有文学性吗？

机制的思想具有可塑性（plasticité），它可以在这个时候派上用场。我们可以理性地讲，随着文本自身的发展，它的文本性也会发生变化；同理，文本文学性的强弱和它变化着的接受条件密切相关。前面已经指出过这一点，现在我们要提出一个更具有限定性、更加令人发怵的疑问。我们做出如下假设，面对当前的疑问，假如我们面对一个处于艺术接收状态的任意文本，并已确认了文学性的三个组成部分、三个定义式的测试，三者与第二节点和即时诠释相关，在即时诠释的过程中出现了一定数量被定位、被确认的文体元。我将确认语言功能这一沉重的负担放在不可争议的文学性机制框架中。这种接受条件已经被激活，接下来，处在同一环境中的整个文本也具有可接受性吗？它们会从属于同一个机制吗？显然不是，我们说，文本现象按照一个时间—空间的存在模式运作，我们没有理由做出如下设想：文本的后续部分具有可接受性，至少在一个群体的宏观文本中是这样的。即使接受条件固定，文本机制的密度、力量相同，我们也无法做出上述推导。

有一种办法可以帮助我们分析这个问题，那就是考察文体元的密度：因为这两个问题是相互联系的，或者说它们可以归结为同一个问题。我们可以得出如下结论：在文本整体的结构化过程中，文体元（类属文体元和特殊文体元）的定位越多，这种定位越快、密度越大，那么相关的文学性机制就越高越强。我们应该将文体元类型根据它所标明的类属文学性和特殊文学性的差异分离开：在特殊文学性文体元中的超强密度的类属文体元会妨害它的外部密度，同时也可以标明一个清晰的文学机制。但这不是一个高端的、强密度的机制，这是系列性甚至是克隆性的文学性被确认的情况。我们也可以这样认为：某些文

① 前面多章的推理告诉我们：这与文字游戏没有关系。

本段落，甚至是宏观文本中的普通段落，尽管它们包含特殊文学性文体元，但是这些段落不会被完全包围在占主导的特殊文体元中。我们对此一笔带过。

还存在更为糟糕的情况：即使我们假设文本整体被一个高端的高密度文学性机制所接受，这个文学性机制包含各种文体元，但是没有充分的理由能断定我们不会超越文学性机制的功能。在前面对《奥尼沙》首段进行的引述和分析中，我们很难提取出一个孤立的地标来，就是因为文本开头的文体元的密度和接受行为的紧张关系。这一地标不会受到周边的辐射，在最为冷淡的接受中，在从未如此程度地被感受过的序列中，它也许会受到周边要素的辐射，但是在外部，在数不清的外部，在长短不一的描写性话语和叙述性话语中，在对话性互动中，在抒情的叠加中，存在多少空洞的、空白的、枯竭的地标呢？它们同样难以计数。

大家不能以信息-假设-叙事完备性的名义钻牛角尖。我已经强调过，叙事性和功能性都无法左右文学性的限定功能。

这不会让我们沮丧，恰恰相反，这种情况让我们感到高兴，理由至少有二。一方面，话语的遗传属性没有改变，这一语义性载体会给特殊的符号运作带来极端的抗阻。另一方面，和其他类型的整体符号运作相比较，我们应该提出这样的问题：在整体的接受过程中，我们是否需要面对艺术机制，面对声音的音乐性、线条和色彩的绘画性呢？假如接受条件不变的话，是否存在某些作品，它们可以容纳非音乐元素（当然这里不是指没有声音的情况），容纳线条和色彩缺位或者如东方艺术那样的空白呢？

我们应该理智地承认文学空白（du blanc littéraire）。

第四章　接受模态的基本结构

在前面的分析中，我从理论和实践结果的角度反复强调了接受极的重要性。当然，一方面，这一重要性与该理论的连贯性和深层活力相互关联，因为它自身的认识论源泉也是源自施事模式结构的；另一方面，接受极的重要性也是对诠释系统中关键要素的肯定，这个诠释系统瓦解了客观性，将假象（l'apparent）减退到表面现象的层级，也就是减退到知觉的层面——我从社会学的角度将其称为接受行为。它不是具体的，它既不存在于我的理论机制中，也不存在于该理论的解释学意义中。

这一理论的分析基础是话语。在话语这个特殊领域内部，我们将要分析话语是如何运作的（这一领域的相关概念都是即时构建的）；然后，我们再将它同质地移植到非话语性载体中。

我们假设接受极可以衡量一个文本的文学性——这是推理的起点。也就是说，接受极担负着实现文学化的使命，它对文学化的实现完全负责。在此基础上，我提出如下相对的命题：文学性的文本并不存在于其自身内部，或只存在于可以被文学化的文本中，也许所有的文本，不论它的主题性和话语性构造如何，它们都是可以实现文学化的；所有表面上（即时地）明显被接受为文学文本的文本也许具有去文学化的功能。这些提法可能很刺耳，我对此非常清楚，特别是当我们掂量上述提法最后的结果时这种感觉会更加明显。

上述提法事实上会使我推导出如下结论：在大型商业超市中销售的食品配料单也可以被接受为文学性文本；反过来说，拉辛的《费德尔》也可能被接受为不具任何文学性的文本。这种推理看起来过于强烈。我同意这种看法，然而，我也承认，要推翻我提出的命题也同样非常困难。我这里只举两个符合道德规范的例子。

最简单的办法就是从下列假设情况出发来分析：我们面对着一个被接受为文本的经验数据，而前一章中提到的文学性机制根本没有被激活。在这种情况下，接受行为的施事模式内部会发生什么情况呢？从社会性的角度看，这种假设中会有哪几种具体情况呢？首先，我们看到三种主要的类别，它们与可被观

察到的三种现象学行为相对应：我们有可能会遇到一个目的性明确的信息类或者带有功利性的文本，也可能遇到一个被贴上文学性标签的文本（这一标签会引发各种问题），还可能再遇到一个经验性地位不确定的文本。我刚才在短短几行文字中两次运用了词素“empiri”（经验的）：因为我现在要着手对经验性状况进行理论化，将它们置于晦涩的象征化世界中。我们可以肯定地说，这是出现在目前分析中的第二种、第三种情况，我将利用施事文体学图式对各种情况进行如下的符号学具象化（我会在后面对它进行评述）。

我在第二层级内部实行分层处理（就是简单地将三个层级用阿拉伯数字1、2、3标注，而不考虑施事升级和潜在的倾斜关系），其目的只是为了标示出与最普遍的文本模式相关的理论的基本结构，以此类推，我简化了外部关系，第一层级与第二层级之间的依存关系，以及第一层级内部的再分层。

我们在图4－1中能看到标记 n，它代表多个可能出现的陈述层级的聚合，这些陈述层面在第一层级内部可以连接起来。摆在我们面前的是对中性的、标准的文本整体最为抽象、最为全面的图景再现。以上就是对诠释模式的简单回顾。

3É ←→ R

2É ←→ R

Ⅱ 1É ←→ R

I*n* É(|) ←→ R

叙述者 读者

α É ←→ R

书写者

图 4－1

在本章开头我提到了接受类型，如果要对它进行分析，我们有必要搞清楚在α层级和第一层级之间，更确切地说，在α层级接受者和第一层级接受者之

间发生的（或者说可能发生的）情况。我们可以确定第一层级的接受者是本层级中最为基本的接受者。我们可以根据潜在的陈述性次级分层加标Ⅰ1或者Ⅰ*n*，这是每个潜在读者占据的结构性键位。下列的符号代表了对这一键位的编码情况：RL（代表读者接受者），它与ÉN（同质的陈述者发送行动体）相对。我已经指出过，α接受者就是阅读市场。一般而言（按照我们的理论要求而言），第一层级、第二层级作为整体与α层级的关系与第一层级和第二层级之间的关系是异质的，然而，在每个层级的内部次级分层之间的层面关系却是同质的，因为第一层级和第二层级拥有随机文本的表面物质性。正如我在第二章中指出的那样，第一层级、第二层级作为整体，与α层级之间存在着各种关系：符号学的部分特性就显现在这些关系上。

我很高兴在此提出以下观点：对于文学化进行过程中的接受行为而言，图式的态势和上面解释过的普通抽象的领会（saisie）的态势相对应。然而，在上述假设的情形中却不是如此。向上的弯曲箭头，或者方向垂直指向上方的弹簧状箭头代表着α接受者行动体向第一层级接受行动体（Ⅰ1或Ⅰ*n*）结构键位的上升。我将之称为上升（assomption），是为了避免使用升级（remontée）这个词，进而避免可能出现的一切诠释错误：很明显，这里出现的不是存在于第一层级和第二层级整体内部的施事升级，二者在本质和运作机制上都不相同。我在此要通过图式符号学澄清的问题（也就是说，这里和实际发生的情况没有关系，从科学的层面看，我几乎一无所知，这里假设出的符号学模式的目的是对一个社会-认知过程做出解释），就是占据施事键位ARⅠ（1或*n*）并且处于本分析开始时指出的经验性位置的具体读者应该承担起阅读市场的角色和功能（α接受者行动体ARα）：它和该层级同质的行动体键位发生了同化。事实上即使这种同化可能只是部分的，它也具有一定的趋向性。

我将这种接受模式称为档案式接受（la réception d'archives）。

如果只从这一角度出发，那么我们可以对上述情景做出清楚的解释，大家能更容易地理解特定文本的不确定性和标签特点。不确定性和标签特点是相对于文本的社会地位而言的。可以确定，当我们每次面对资料性质的阅读、档案性质的阅读、历史题材的阅读和文字学性质的阅读（也可以包括商业性质的阅读）时，都会发生上述的情况。上述的各种情况都揭示出一个整体的单一特点，在我看来，由读者群端点主导的接受过程与上一章中提到的文学性（或者是文学化过程的）检验机制中整体的抗激活过程是相互协调的。

我们做出的决定是明智的，是建立在事实基础上的。对整个机制来说，存在着一个中和的机制。事实上，这种中和或者抗激活行为可以用RL接受者

（读者接受者，它是第一层级基础性的接受者行动体）的同化概念进行解释，其条件是读者接受者负责起这一抽象键位的全部内涵和这一键位的社会－意识形态构建过程。第一层级的 RL——接受者行动体，可能是一位女读者，她可以接受一切具有可接受性的文化条件（这一点和 α 接受者行动体的思想一致）：她可以接受除她自身已具备的知识之外的瞬时的社会阅读。

这样，这个机制就被封锁了，另一个不同的机制则被激活了。我们不能被单纯的符号学图式的严格推理所迷惑，应该承认这造成了一个机制的抗激活状态。“档案式接受”这一思想只能通过量的辩证层面来理解。我们需要对（第一层级的）RL 进行实施性填充（remplissage），每一个填充的过程都会体现出不同的个性化，所以也会出现一个独特的类型。总之，在 RⅠ（读者）行动体的机能结构中对实验性经验进行思考是大势所趋，我们需要预设出唯一的真实的经验。此外，在档案式接受中，所有读者独特的实施身份都会被不确定的（非施事的），即普遍的入侵（envahissement）所侵蚀。这里存在着纯粹的阅读普遍性（généralité de lecture ）的上升（assomption），阅读行为强力介入读者接受行动体，后者自身也同时变成强大的可被激活的阅读要素。我们可以说，档案式阅读的特点就是它具有单一的、个体的辩证特点，然而，这种观点还不够充分：在档案式接受中存在着一种抽象和具体的辩证，个别与普遍的辩证，经验与实体动力的辩证，不管是哪种情况，从结构上讲，档案式接受的特点非常明显。

（档案式接受的）符号结构似乎已经构成了一个无可争议的接受模式（甚至是主要的接受模式），如果我们要对它做出其他解读的话，那么就得做出如下的假设：在非文学性（抗激活、中立，以及整个文学化过程中的各种检验机制）接受的各种情况下，我们（在系统的两极之间）可以观察到广泛的有人称的（在非文学意义上的人称）传播事实（un fait large de communication）和信息资料。这种传播排除了被我称为 α 层级这一符号学构成层级的独立性，对于整个随机的接受者而言，α 层级被突然阻断，最终，我们没有必要再去思考阅读市场（α 接受者行动体）的抗阻，即使是抽象的抗阻。我们对同一接受现象依据更为彻底的推理方式做出了严密的解释。在我看来，与整个理论的架构相比，第一种诠释活动的细节和主要脉络是更为得体的解释。

我认为，档案式接受（从技术层面上看，我们将运用本章开头的符号学图式对之进行分析和评述）组成了一个庞大的接受模式，甚至可以说，这是一个主要的接受模式。它是针对哪种内容的接受模式呢？大家不要忘记，我曾经提出过三种类型的接受情况，它们从经验上都将符合上述接受模式：带有信息性

和功用性的阅读（对带有信息性和功用性的所有文本的阅读），对不会触发任何文学化过程的被贴上文学性标签的文本的阅读，对文本身份不确定的文本的阅读。出于谨慎，我曾经指出，我们和第二种、第三种情况的关联比较大，当然，第二种和第三种阅读在某些时候为某些社会身份具有第一类阅读特点的文本提供了解决策略，即为信息性和功用性的阅读[①]提供了解决策略。上述规律是最普遍、最常见的，对于任何类型的文本，对于贴上任何社会身份标签的文本都如此。即使我们面对的是一个文学性超强的文本也如此。它简单地、全面地总结了一切文本。

然而，并不是因为《费德尔》或者《静观集》这类文本具有超强文学性，它们就被阅读、被接受为文学性文本。我支持下列观点：在这种机制中，文学性机制很少会被激活，接受行为中，文本话语的功能几乎不能使该机制上升到一个足够高的水平。大部分情况下，在产生的文本话语和接受行为之间的接触当中，我们只能发现被生产的话语文本的事实性（facticité）。当这里提到《费德尔》和《静观集》，甚至《彩图集》的时候，我便处于档案式接受的状态。对于一个为了取得本科文凭或者教师资格证书的大学生而言，如果他研究洛特雷阿蒙和米肖的作品，他就处于档案式接受的状态；即便是我们给朋友讲述《情人》或者《刺槐》，以期给他们造成眩晕的感觉，在此情况下，我们也还是主要处于档案式接受的状态——否则，我们就无法对其做出解释。我在这里不会讨论无限的书店、应有尽有的图书馆、组成坟墓的包罗万象的博物馆，这些世界文学作品的躯干都沉睡在其中的机构。

档案式接受：它是对死亡艺术的接受，至少是对不能重生的艺术的接受，而没有任何对日常生活艺术的接受。

这样的机制根本无法全面地考察施事系统构建的结构性键位组织；换句话说，我们需要对经验性接受的不同情况的格式化进行思考。我们通过考察皮奥特·拉维茨（Piotr Rawicz）的小说《天血》[②]的片段，来展开此类思考。

通过极其复杂的陈述蒙太奇，叙述者向我们讲述了第二次世界大战期间德国入侵时的一场横贯俄罗斯的大逃亡。我会在后面专门分析复杂的陈述蒙太奇。大家接下来看到的片段是对他逃离村庄的叙述，纳粹将村庄里所有的犹太居民屠杀干净，叙述者躲藏在乱石中，看见了发生的一切。

---

① 这样，我们将文本的各种类型都组合在一起。

② 该小说由嘉里玛出版社于1961年出版。很少有人对该文本进行评述。我们可以参阅朱迪特·考夫曼（Judith Kauffmann）的《语言的暴力和暴力的语言——评皮奥特·拉维茨（Piotr Rawicz）的〈天血〉中的灭犹事件》一文（收入《希伯来大学文学艺术研究》，1993年版）。

> 机关枪停止喘息后，时间犹如黑色的飞鸟，爱抚着苍穹……我内心的深井犹如臭虫一样平坦，从这里只能看到两个方向，我静静地注视着喘息的天空：屠杀苍天，让天血漫流……情景不停地闪现，但是却没有一个出声的词语。其他地方好像出现了一个短暂的动作，我将目光转向了平原。我眺望着平原的远处，就像透过望远镜观察一般。孩子的一双鞋子、完好的布娃娃、丝质的胸罩……泉眼就在那里奔涌。在暂且关闭了大门的故事和还没开启的博物馆之间，胸罩像无人之地的蝴蝶一般升腾起来，簌簌作响。就是这样一幅家庭老照片：巨大的血肉之躯的布娃娃、苍穹和平原。销魂的时刻远去了，生命犹如迸发的光芒飞溅着。

对我们而言，这无疑是一个叙述事件的文本。

为了从技术层面做出清晰的阐释，我们建议，首先分析一到两个施事领会（saisie），目的是为了利用这种办法澄清——至少是部分地澄清——上述绵延的言语的厚度。图 4－2 所示的就是第一重领会（saisie）。

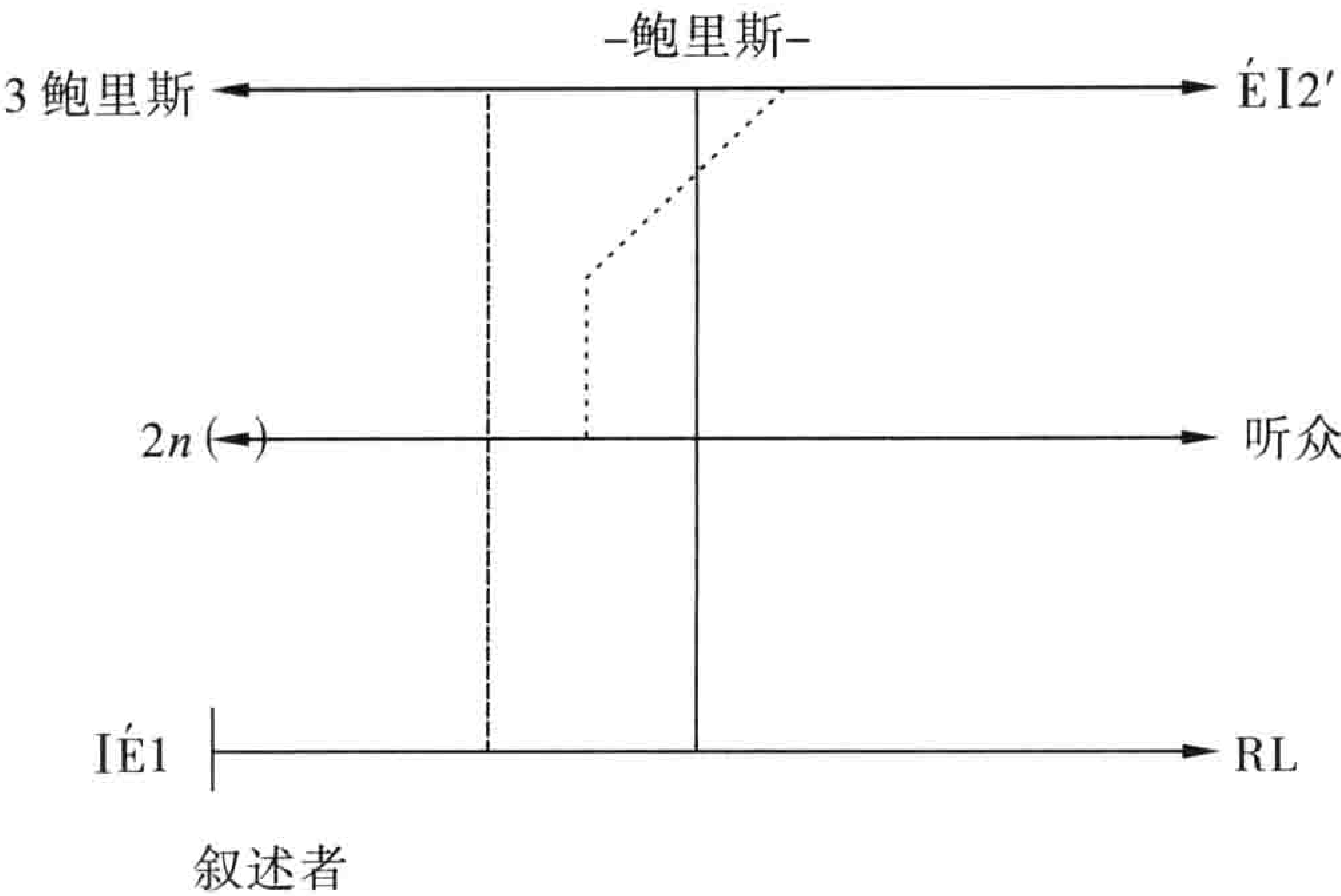


图 4－2

话语的陈述者鲍里斯将重点放在他自身的故事上，这是整个信息客体（OdM——信息客体，最后一条水平线上方中部标写了鲍里斯，它标志着被考察段落的文本表面的陈述交换），无须在这里列举互动性话语交换，我们认为整个话语文本从属于第一层级，即叙述发送者行动体的话语指向读者接受者行动体（Ⅰ1 次级分层）。然而，在（虚构性的）“事实层面”上，同一个叙述性的话语受到了话语交换非连续性的锻造，它尤其受到对鲍里斯这个人物做出不同再现的施事委托和代替作用下复杂结构的影响。我们从突触点上分离出第二个层级层面（2），这样就可以对文本铺成过程（n）中的潜在次级分层进行总

结性的理解。然而，在对本段的理解过程中，这些次级分层不一定就会被激活。因此，我们在标明陈述关系的箭头左端加上括号，因为在几乎所有情况下，相关段落似乎受到单义倾听的导向，所以，这个施事键位的施事指称被确定为听众。最后，我们涉及叙述者鲍里斯记叙文-话语中不同的陈述人物，我们在各个层级之间用一条垂直虚线标明这一行动体面向各个次级层面和键位方向的普通的实施升级，这条虚线划在（发送者的）左边；依据同样的推理，同时兼顾该文本的物质属性（在文本表面我们可以发现如“我”这样的词汇），我们需要勾画出最后一种网络，来标明文本的表面，进而支撑鲍里斯在这一片段中的话语，这就是第三次级层级［它与第二次升级相互配合，与第二层级发送行动体（É2）和第三层级接受行动体（R3）的施事身份相协调，通常用ÉⅠ2′（第一层级和第二分级发送行动体）来表示，它体现了施事结构中信息传递的可接受性特点］。

如果我们要在微妙的陈述感受中，对扩散的施事层页结构进行尽可能精确的格式化，那我们就得改变第二、第三分层的结构关系。我们可以将É2到É3施事升级的虚线扭转成钩状（如果我们能找到相关的标刻工具的话），而不把这一升级关系删除掉，在标注的右边，我们将ÉⅠ2′也加上括号，第三分层接受键位有了一个新的指示（indication）——鲍里斯，在二重领会（saisie）示意图（图4-3）中，我们可以在第三分层三个行为者键位上看到JE（大写“我”）的施事指示（发送者、信息体、接受者）。这样，我们就澄清了这个奇特话语段落中复杂的施事印象、陈述扩散印象和话语扩展中的既连贯又断裂的话语模糊性。

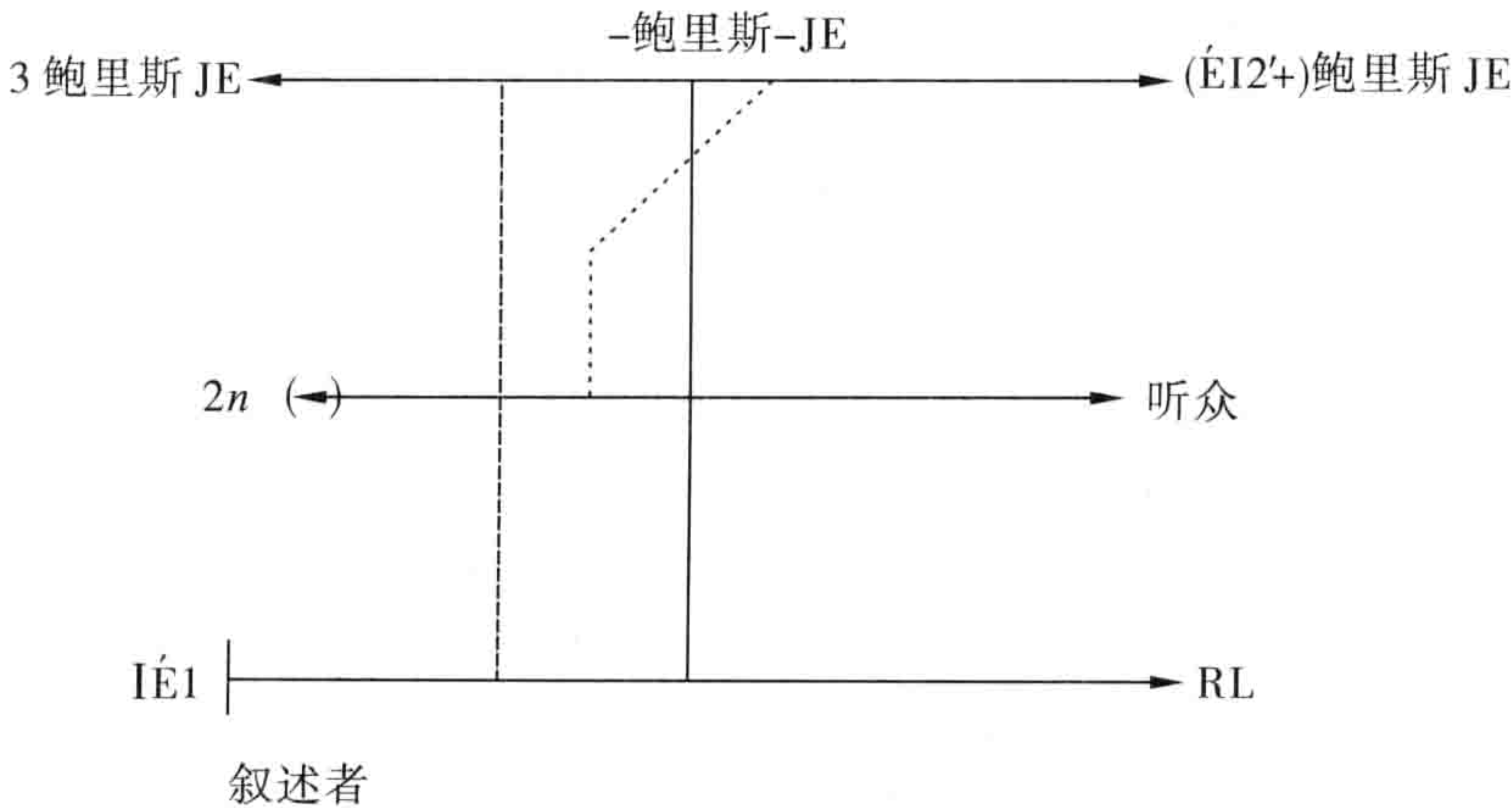


图 4-3

这样一来，我们就可以解释文本内的许多不同现象：首先，在这里可以看到难以捕捉的叙述声音的根源，它与整个理论构成了一个和谐的整体，这种难以捕捉的特点依附于一个建立在接受极上的连接（articulation）；与此同时，我们可以对这种不可捕捉特点的施事机制进行定位，然后，在二重领会（saisie）中，（严格的）这一话语的抒情化过程可以简单清晰地显示出来，这个抒情化过程可以澄清阅读接受过程中最强烈的印象。我在其他著作中[①]不止一次地指出，对抒情话语最完美的格式化是通过三个主要实施键位的填充（remplissage）来实现的：发送者行动体 JE（大写的“我”）的话语，它的信息体也是 JE，接受者行动体也是 JE，我们无法否认鲍里斯的声音是对自己言说的，就是他在自我言说。叙事与梦一般的沉思交织在一起，造成了一个缺乏延续性的混杂体。在这个混杂体中，上述影响尤其使人印象深刻，这种抒情性的郁积（stase）被导向发送者本身，它通过发送者显示出它的尺度和存在理由。此外，二重领会（saisie）继承了原始领会（saisie）的部分内容，它甚至支撑起原始领会的全部内容，只是对内容的意义做了某些修改。正式的符号学对诠释性领会起到固定作用，如果我们要利用正式的符号学对不同的解释学价值做出最大限度的澄清，那我们很有必要对它的假设性保持清醒。

我们应该最大限度地保持被推导出的即时价值的等级化指示。为了使我们的理论具有更强的分析功能，我们最好保留这些被弱化的模糊价值，它们受到弱化，但是却没有完全消失，其体现在某种合理的对话效应中，对鲍里斯的话语产生磁场和分层作用，且它们起着双重距离的作用。

如果我们对分析进行深化就会发现，第三分层的接受者在第二分层发送者行动体的施事身份中被淡化，这会对纯粹的记忆活动模式进行施事符号学意义上的规定，第二分层发送行动体参与了对话语整体的抒情化处理。这一模式对陈述结构的形成产生了去叙事化的作用，因为，在某种意义上，它对陈述结构的形成起到分离与悬空的作用。相对于默认的规范（可被接受性、话语功能）而言，这里存在着某种无法被接受的事物。事实上，虚构故事的施事结构化过程依赖于我在上面提出的信息陈述载体的施事延续的逼真性。如此一来，我们就通过话语活动的“去逼真化过程”（dévraisemblabisation）实现了去虚构化（défictionnalisation）和去真实化（déréalisation）。

我们也可以说，这是个实施运作的问题，施事运作的感知在接受活动中产

---

① 主要参见由法国大学出版社出版的《法语文体学概要》和《文体学》（大学第一阶段教材系列）。

生了震摆的效应：这一结构化过程恰好界定了一种模糊（brouillage）（模糊主要体现在词语连接的矛盾性上），这种模糊逼真地反映出象征化世界的违抗事实性（transgression），下面我们就对此展开分析。

我们已经走到了这一步。到哪一步了呢？到了该澄清文本身份的时候了。文本身份就是说它在被接受的时候是按照什么样的接受模式运作的。

我们很难否定这个文本，即我们上面引述的这一片段，会被接受为文学文本。这是什么意思呢？这就是说接受者会接受该文本的文学性，进一步讲，就是文学性机制的升级检测活动会被言语机制激活。这里涉及一些接受者，言外之意是他们不一定是同一文本的接受者，这是最终的问题。如我们在上一章中所见到的那样，可能启动的文学性机制会诱发整个复杂机制中各个部件的运转。对该文本的文学性的接受就意味着文学化过程检测活动的启动，它同时伴随着对一定数量文体元的确认，我们面对这个文本应该如何下手呢？

我建议使用一种简洁快速的方案，使可能出现的要素显现出来。无疑，我们从中可以找出处于运作状态的不同文体元，它们的数量可能还不少。最明显的是类属文学性的文体元：对自传性陈述文的所有限定和第一人称的使用一样，都与外部的及物的主项宾语和它的主题化有联系；叙事性句子有各种不同形式，有现在时的、过去时的、没有动词的；第一个句子的戏剧性结构（对相对时间的标志——描述性指示）；在文本开头和推进过程中相互对立的语音系统，在简短的末句中，这种对立得以再现；Comme（犹如）+原形动词的句型和对立的、得体的、出人意料的所指的表达紧密相连。很显然，每个人都可以根据自己的文化提取出其他文体元来；重要的是这一段落的文体元过滤机制的效率，它是明显的、强大的。我们可以总结出一个具有叙事-描写文学特点、行动小说特点、印象小说特点的整体。

很显然，文本并没有在这种方式下发挥淋漓尽致的作用：我们可以感觉到，在某些类属文学性文体元的自我实现的过程中，存在着某种具体的符号处理，它仍然在折射着文学性，它通过更为独特的具体化活动对文学化过程产生了更为明显的导向作用——这一机制和特殊文学性文体元的某些特性非常相似。这一特点在引申文体元中表现得尤为明显：这一特点化的同位性促进了对限定性（对微观位置的变化与结果身份的限定）文体元的辨认，这样一种限定性文体元会对片段化的、受到剪切的接受行为产生强烈的影响。

我们将针对这一问题做出进一步的说明。我们可以从段落中提取出一个系列：犹如黑色的飞鸟，犹如臭虫一样，就像透过望远镜观察一般，像无人之地的蝴蝶一般，犹如迸发的光芒。变化产生自各个序列承接活动的内部，句段 2

和 3（犹如臭虫一样，就像透过望远镜观察一般）在刻板的句串中构成了次级主题的谓语性要素，但是它们仍然营造出一种正式的表达氛围。这种表达氛围非常特别。最容易诠释的序列是第 4 号序列（像无人之地的蝴蝶一般）：比喻体系的发展为本体的引申同位素做出注释“簌簌作响”，同时也用暗喻的手段标清了它与“胸罩”之间的主谓关系。在“升腾起来”的标记中，出现了一个对描写价值的语义指示的元素。整个序列的语义氛围具有两个附带语义的趋势，这两个趋势勾勒出了剧烈和轻盈的空间中动作，这似乎是一个矛盾的现象，描述系统遣词造句中的叠合和失范给人造成了矛盾性的印象，上述的矛盾现象就源于这种矛盾的印象。在段落的开头和结尾，两个最强劲序列的组织就是在这一解释学模式下展开的：犹如黑色的飞鸟，犹如迸发的光芒。在文章的开头，比喻性句段通过同位素的发展对谓语“爱抚”做出了注释，丰富了“时间”的主题。然而，我们对印象的诠释仍然存在着困难和陌生感（在屠杀的噪音结束后对时间和气氛的感受——“机关枪停止喘息”后，我们在这里又发现了附带语义偏离的效应）。暗喻性结构在双重的同位关系中展开，一方面是由爱抚－飞鸟使人联想到的轻盈温和的动作；另一方面是由黑色的飞鸟营造出的凄惨氛围，以及通过同化作用产生的类似氛围。通过神话式的寓意性诠释，时间描绘出了人的生命从生到死的流转，文本通过借代指示的方法，让人从对时间的感触慢慢转变到对报丧乌鸦的象征化过程中（它是通过一个提喻性的借代和片段化的语句实现的）：这样的诠释不够充分，但是我们没有其他办法对这一比喻结构进行最低限度的诠释。

这一机制和段落结尾处的机制是一致的：犹如迸发的光芒。我们很容易从中找出相同的修辞原则，我们对它们引而不述。文本对暗喻性谓词飞溅（gicle）通过比喻性序列“犹如迸发的光芒”进行了同位性注释，通过内涵意义表现出瞬息间的飞溅动作和让人震惊的否定性，通过普通而又凝练的借代手法将主要的感知表达出来。这样一来，几行文字中高密度的修辞限定形成了强烈的完整倾向（prégnace）。然而，这一最后的序列也被过度特点化（surcaractérisée）了：开头的指示词销魂（enchantement）明显具有主题特点，它在功能上充当了前面的文字（超越了如乌贼般的、老照片的、时间性的、梦幻般的遐想）的谓词价值，起到了联系主题的作用。它积极的一面（这是销魂的时刻）与消极的一面（这只是销魂时刻而已）通过句法承接点远去（s'en va）匝接在一起，句子的形式将双重表达的矛盾性粿合在一起。对等的双重平行结构加强了这一效果［5/5，销魂的时刻远去了、生命飞溅着（在法语中）都是五个音节］，这一平行结构也在短暂的瞬间制造出矛盾的双重感受。

在过度特点化中存在着过度限定，这一过度限定是通过（法语原文中的）标识 i-i、cl-cl、sur-sur 实现的，这些标识使句子第二阶段的声调起伏达到饱和状态，然后，双重结构中第二个五拍音节的序列通过词序倒置铺陈开来，满足了句子的诠释要求，通过扣人心弦的情感和想象发展，加强了句子的结尾。闪烁的话语回旋试图要叙述无法言说的内容，仅此而已。

总之，即使我们局限在以上表面的、局部的分析中，也无法对文本中不同的、明显的文体元视而不见，其中的某些文体元强烈地标刻出了个性化风格。我们处在文学性接受行为（或者称为文学化的接受行为）中。

我们可以深化分析，在同一文本中验证文学性。这一文本遵循着极其复杂的符号学机制，这一点非常明显，几乎过于明显。该文本的读者在习惯的、直觉的、必然的接受基础上，按照语言行为的普通符号学意义进入了对文本的随机话语的诠释状态，那么该读者会产生身陷困局的感觉。话语整体具有戏剧效果，读者可能觉得可以对它进行单义性诠释。机关枪、布娃娃、天空、平原，还有飞鸟和余生——如此多的概念都具有可诠释性。然而，我们也要承认，对该文本的阅读行为同时过度承载了即时的多种价值，也许它源于颇具活力的想象结构。正如我们刚才看到的那样，该文本的意义在持续的颤抖效应中得到了确认。我们对文学化检测可能会有积极的反应，这是否涉及内部参考性（intra-référentialité）呢？分析进行到现在，事情变得复杂起来。我们无法回避我在分析开始时提出的事实性指示：小说中的叙事部分对第二次世界大战期间，纳粹对俄罗斯境内的犹太社团的屠杀进行了片段式叙述。从这一意义上讲，该文本无疑具有外部参照性。只要读者群直接感知到了这些历史事件，该文本的外部参照性就会以不同的方式被读者感知到。在结构上，内部参照性并没有将外部参照性排除在外——这一点我们在前一章中已经有所涉猎（自我参照性排斥着外部参照性）。对第二次世界大战期间纳粹大屠杀的参照并没有排斥瞬时的内部参照性功能，从这一观点出发，我们难以断言该话语的发展——即使是我们考察的这一简短的段落——不会产生一个象征化世界的创造体系，该体系会随着文本的推进承担越来越全面的同质参考的作用。这是 JE（大写的“我”）这个发送行动体用它的许多话语构建起来的乾坤，JE 会得到越来越多的接受，它会被视为构建者，准确地说，它是其自身的世界中话语的构建者［这与我们上面介绍过的双重领会（saisie bis）的结构和意义完全一致］。在这一层面上肯定存在着阅读行为的时空真实效应，它促进了文本的内部参照过程（intra-référentialisation）。这样，我们进入了文学机制的接受渐进性领域，同时也涉及根据不同的读者群的文本感知的波动领域。

最后，我们要进行针对行为（acte）的测试。在该段落阅读过程的中间和末尾肯定会产生一种行为，至少会产生行为的感觉，它具有持续性和密集性，其功能强大——甚至会让人屏息。它会使人产生局促、痴呆、眩晕、心智和情感上心旌荡漾等扣人心弦的感觉，犹如面对无法承受的事物，面对难以接受的、被禁绝的美的时候产生的惊悸错乱之感。我不会做更加深入的比喻了。即使这在文学性的、决定性的测试中无法构成一个正面的反应，它与之几乎没有差别，二者具有绝对的相似性。我们不要玩文字游戏了，第三种检测看起来得到了全面的满足。在第一节点（对事物的象征）和第二节点（对象征本身的象征）上，第三种检测会对接受时语言的运作类型的确定产生相对的影响。如果我们将对内部的参照性和行为实现过程（effectuation de l'acte）的所有要点集合起来审视，则可以得出如下结论：该文本的接受行为按照第二语言节点的运作机制运行，第二语言节点高于第一语言节点。该话语具有强烈的、纯粹的象征化活动特点，它处在一个正在展示的、表现的象征化过程当中，而不是处于对某种事物的象征化当中，我们从以上几例超特点化和超限定化的分析中就可以得出这一结论。很明显，这并不是排除具体事物的象征活动，而是自由的、动态的运作机制给人的印象更为深刻。

尽管我在上述分析中做了谨慎的推理，尽管每次我都强调对文本感知的渐进性和社会—读者的多样性，但是我们还需要提出该文本话语文学的接受行为的可能性甚至逼真性（plausibilité）。从宏观的角度看，本着实事求是的原则，对许多接受者而言，对该文本话语的接受不仅是文学性的，而且是具有高端文学性特点的接受行为。总之，只要文学化过程得以完成，该接受行为就会在强烈的机制中发生。

所以，关键在于文学化过程。

然而，除了档案式接受行为外，其他的接受行为中也可能存在文学化过程缺席的情况；对于这些接受行为，我建议使用不同的领会（saisie）来对它加以象征（如图4—4所示）。

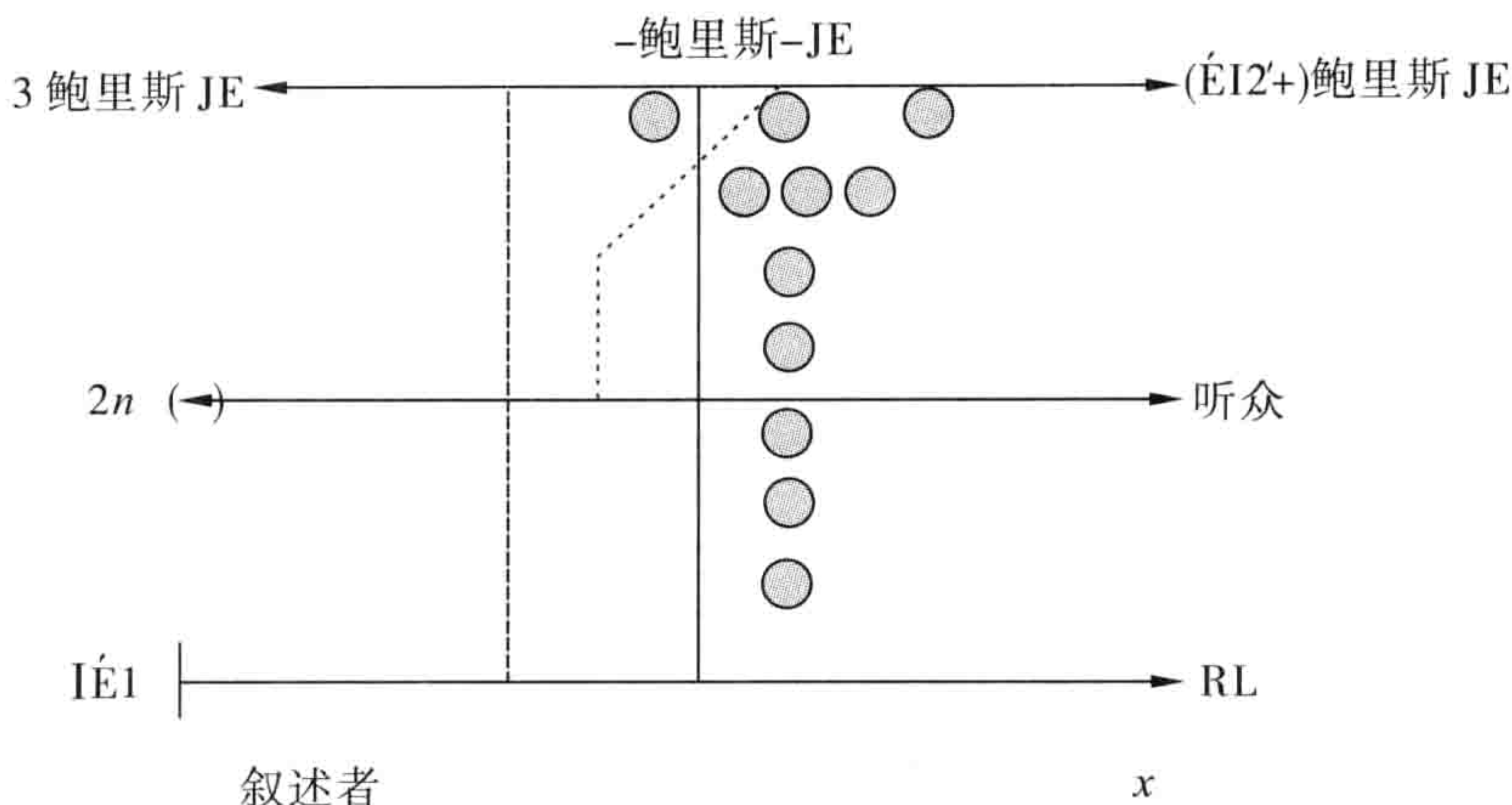


图 4—4

我继续强调前面提出的领会（saisie）的各种指示（indication），包括双重领会的指示，但是我不会对它们进行评述。我会根据对同一施事身份（JE）和双重领会的诠释，在 T 形结构的左边，画出一系列垂直的实点，它们位于两个对应的施事键位之间，在第三层级的下方开始分化，我们用它们标明，这里的符号学诠释和常规的符号学模式中的施事升级（我们在第二章中对此进行过解释）不是同一类型的符号学诠释模式，这是另一个层级的符号学结构。

这是什么意思呢？我们假设一个读者群，一个具体的、物质的、可操作的、真实的阅读情景，更进一步地讲，即位于 RⅠ1 施事键位上的“可被定位的”接受者。对它而言，既不会产生档案式接受也不会产生文学性机制中可能的接受升级。我从施事的角度确定了一个具体的社会阅读群范畴，我们用 x 来对其进行标记，它位于基础层级的施事键位的下方，即读者接受行动体（RL）的下方。这个 x 指代的是一个具体的读者群，相对于大众读者群而言，它是少数，但是我们可以对它进行理论上的独立分析；如果我们用 Q 代指后者（数量最多的大众读者群），那么我们可以说，具体的少数读者群作为与用 Q 代指的多数众读者群的对等的成分——二者都是读者接受者（RL）的次级分层，其价值是可以从理论上进行分析的。它们之间的关系可以用下列公式来表示：$x=\mathrm{RL}-\mathrm{Q}$[①]。我们可以这样设想，在 RLx（少数读者群接受者）的范

① 当然，我们不能被这里运用的表面的公式所迷惑，这只是总结和阐释的一种方式。读者数量的问题更为棘手，大家可以思考一下，我为什么在这一段中对这一问题反复强调。数量的精确性（在某种意义上）是相对的、任意的，然而，脱离了这一理论分析，我们不能忽视数量构成在社会符号学中的重要意义。

畴中，各个要素自由地，或者根据一个短暂的、偶然的社会制约模式互相砌合：这一点并不重要，这是偶发的、外部的，它有助于对领会模式的构建。

我们继续分析。实点构成的垂直线（该垂直线位于接受极一侧）在接近文本表面（第三层级下方）的时候向两极发生了分化，对于 RLx（它是读者接受者的一个具体分层）而言，它代表了一种特殊的升级：对 RLx 而言，我们可以在其中发现第三层级［前面的第一领会、二重领会中的施事升级出现在施事融合中（le fondu actorial），施事融合就出现在该层级］下方三个施事键位的施事身份和 RⅠ1 这一施事键位，即 RLx 在第三层级下方的各个施事键位的施事身份：{ÉⅠ3=RⅠ3} =RⅠ1'（RLx）。

我把这种（按照上述方式格式化的）接受模式称之为情感式接受（la réception pathétique）。

从符号学层面上看，情感式接受难以被格式化、理论化，但是它明显存在，不容回避。我们有必要对它进行思考。首先我们用经验性身份来填充被具体化为 Slx（它位于接受者行动体Ⅰ1 层级，即读者群层级）的奇特的行动体键位。我可以断言，这里的读者可以是任何人，我们在这里面对的是一个偶然的具体化现象，它的内容充实，领会二（即为情感式接受构建的领会）是专门为它建构的测量工具。接下来我们将进行经验式的推理。我们可以做出这样的假设，生活在 1960 年至 1970 年和 2010 年至 2020 年两个时段中的拉维茨文本的读者，他们有可能经历过文本中描述的情景：在我写此书时，他们是年龄介于 70～90 岁之间的幸存者，他们在第二次世界大战纳粹的屠杀中劫后余生。对于这些读者来说——我们的假设具有可能性而且很真实——他们的接受行为中理性和情感的反应我们可以归结为如下的公式（假设他们的阅读是持续的、不间断的）：这就是我，文中讲述的就是我，这一切都是我亲身经历过的。只有这些读者以及和他们有类似触动反应的读者才会在施事层面上完全参与到展现在他们眼前的话语结构中。在我看来，这种接受非常特别，它不同于任何其他的可被确定的接受行为，它与一种特殊的情景和阅读行为相关联。我可以做出这样的补充，情感式接受的机制肯定会冻结文学化机制的启动。

根据领会二的各种指示来看，在这一具体的例子中，在符号学的层面上发生了什么情况？这里肯定涉及某种升级：它是高级层级（从 RⅠ1 到 É－RⅠ3）中从一个施事键位向另一个施事键位的升级，这种升级没有产生施事性的影响。分层后的接受者读者（RLx）从施事的角度看，其自身处于该话语结构内部，但是它不是该话语结构的构成部分。事实上，从原则上讲，它不可能产生与被考察文本的纯粹的话语施事结构升级的同质升级：这里会出现一个文

本施事系统内部的真正的短路，而不是干扰（brouillage），因为该系统的价值偏离了一般意义上的系统价值。这一现象彻底摧毁了文本话语接受行为的运作机制，它至少彻底改变了文本话语接受行为的图式，这样就造成了文学化机制的封锁。

这一封锁也可以通过其他参数（同一分析过程中其他的诠释性评述）来加以衡量。这一异质性的价值偏离明显地诱发了一个文学性测试的负面反应，即和内部参照性相关的文学性测试。在这种情况下，情感式接受建立起一种绝对的内部参照性，这会造成第一节点的语言功能对第二节点功能的强大的支配：在接受行为中，实验性质的、对事物的象征化越来越多，对纯粹的象征的象征化越来越少。同样的道理，在接受中，主体的意识肯定会让读者产生不同于文学性机制情景中感受到的情感。

这样一来，情感接受限定了一种特殊的描述案例，这种描述行为很特别，具体地讲，它在理论上可以被描述出来。但是，这的确是一个奇特的模式，在我看来，它根本不具有档案式接受模式的普遍性。然而，它也不是仅仅只适用于对拉维茨话语空间的接受行为的解释，也就是说它不仅仅适用于对种族灭绝、第二次世界大战、战场和难以言说的情景[①]的解释。无论面对何种文本，从符号学功能和身份的角度上来看，只要在接受行为的领会中能分化出如RLx 类型的次级读者接受者（Ⅰ1 层级的接受者读者），这种模式就会出现。

通过价值偏离，它会造成短路；它会造成文本话语施事结构内部的整个升级的异质性和异源性，从施事的角度看，该模式与文本话语没有关系，但是存在于文本话语之中。[②]

这样，情感式接受和一个具有巨大效应的符号学机制产生了关联。如果我们对其进行深入思考，就可以看到它具有重大意义。无须在这条目前尚且昏暗的道路上走得太远，我们就会发现情感式接受机制似乎中和了 α 层级的价值，甚至抵消了 α 层级的存在；也就是说，在这种情况下，我们根本没有必要，也没有兴趣去考察 α 层级。当陈述环节有拟人化出现的时候（在此，短路没有妨害作用），接受行为的层级会现时化在一个没有页层结构的、缺乏文化弹性的当下（un présent）中，接受行为会固定在单义的话语交际活动中：它似乎暗示着一种情感的发送方式，这一方式的符号学意义可以用带有双箭头的短线表

① 我会在最后一章（第六章）中详细论述这些问题。

② 为了便于理解这两个段落的结论，读者不妨做如下假设：在您阅读一个被介绍为小说的社会文化客体时，您意识到自己就是其中的一个主要人物，您可以想象人物当时的反应。

示，它从α发送者行动体一极出发，倾斜地向Ⅰ层级（RⅠ1）延伸，Ⅰ层级则将从中提炼出 RLx 的次级施事形式。但是，这一图式与一种特定的符号学诠释相关联，这种符号学诠释将α层级彻底抵消掉。这一升级箭头，或者说此种性质的升级彻底排除了对α层级区化的假设。然而，对α层级区化的假设具有解释学意义上的优势；对该假设真实性的辩驳可以使我们发现施事系统的一个附加特点，文学性机制接受行为的可能性就依赖于上述的施事系统（也就是说，该系统对文学性机制接受行为进行了格式化）：通过与一个资料消费的私人模式[①]相对立（该模式对社会客体本身进行了去文学化处理，它排除了对α层级结构化的意指性），文学化接受的消费行为定位在一个公共模式中，这一模式要求将所有的文本客体在α层级基础上进行结构化。

不管情感式接受有什么特点，它仍然代表了一种符号学情形，忽视它是错误的。我们应该使它浮出水面。很明显，我们不应该使之僵化，这是一个对文本话语的运作机制进行限定的措施；我们会看到，在接受行为中，这一措施具有何等重要的建设性。但是从逻辑上讲，我们面对这样一个文本话语，即使它的接受模式无法持久化，它也会对文本话语的效应进行最大化或者最小化的处理。

在前面的各种情况中，我们主要介绍了几种对接受类型进行格式化的方式，这些接受类型对所接受的文本产生了去文学化作用。事实上，我们试图把对接受极主要的符号学模式的解释和行动体图式的符号学解释结合起来，对上述各种接受情形中的功能模式进行澄清：上面主要介绍了两种接受情形——档案式接受和情感式接受。我现在将对另一种情形进行研究，在我们看来，它与文学化过程视野的联系更加密切。

我们在接受行为中，在阅读或者收听一个文本的时候，有时候会出现与我们前面所讨论的各种情形不同的情况，我们会通过某种方式受到文本话语言说内容的牵引［它与情感式接受牵涉的棘手的身份确认无关，也与档案式接受中的应该诠释（devoir-interpréter）无关］。我们首先介绍针对此种情形的施事

---

① 这种接受的私人模式与对称的情感式发送行为完全对等，后者通过对α层级的结构化与各种间离效应（distanciation）完全脱节。这样，基本的发送者就简化为一个混合体，其中不仅有单纯功能意义上的执笔者（α发送行动体与之进行类比），还有一个偶尔被具体化的书写者。它的话语产品（文本整体）会被接受为一种内涵式的言语，表达层面和内容层面合二为一，它们一起向 RLx 言说：对于拉维茨的文本而言，它做出这样的表达："您看，我对记忆的行为有何反应。"对于其他文本，二者可能会表达我爱你之类的意思。事实上，在这种机制中，不存在消费者－客户，不存在阅读市场，不存在不同的意识形态－文化层面上的诠释者。

领会方案，这一方案只针对一个完全普通的文本，也就是说，该文本去除了内部的具体化特点。

一般而言，本书的读者有比学习施事文体学（施事文体学对我而言也只是一个工具性模式，之所以构建它，就是为了便于对普遍性意义的探讨，我希望它自身也能引起读者的兴趣）更加重要的工作要去做，为了不给他们造成无谓的干扰，我重新运用已经得到阐释的施事结构中的普遍要素，对拉维茨文本的Ⅰ层级进行阐释，如图4—5所示。

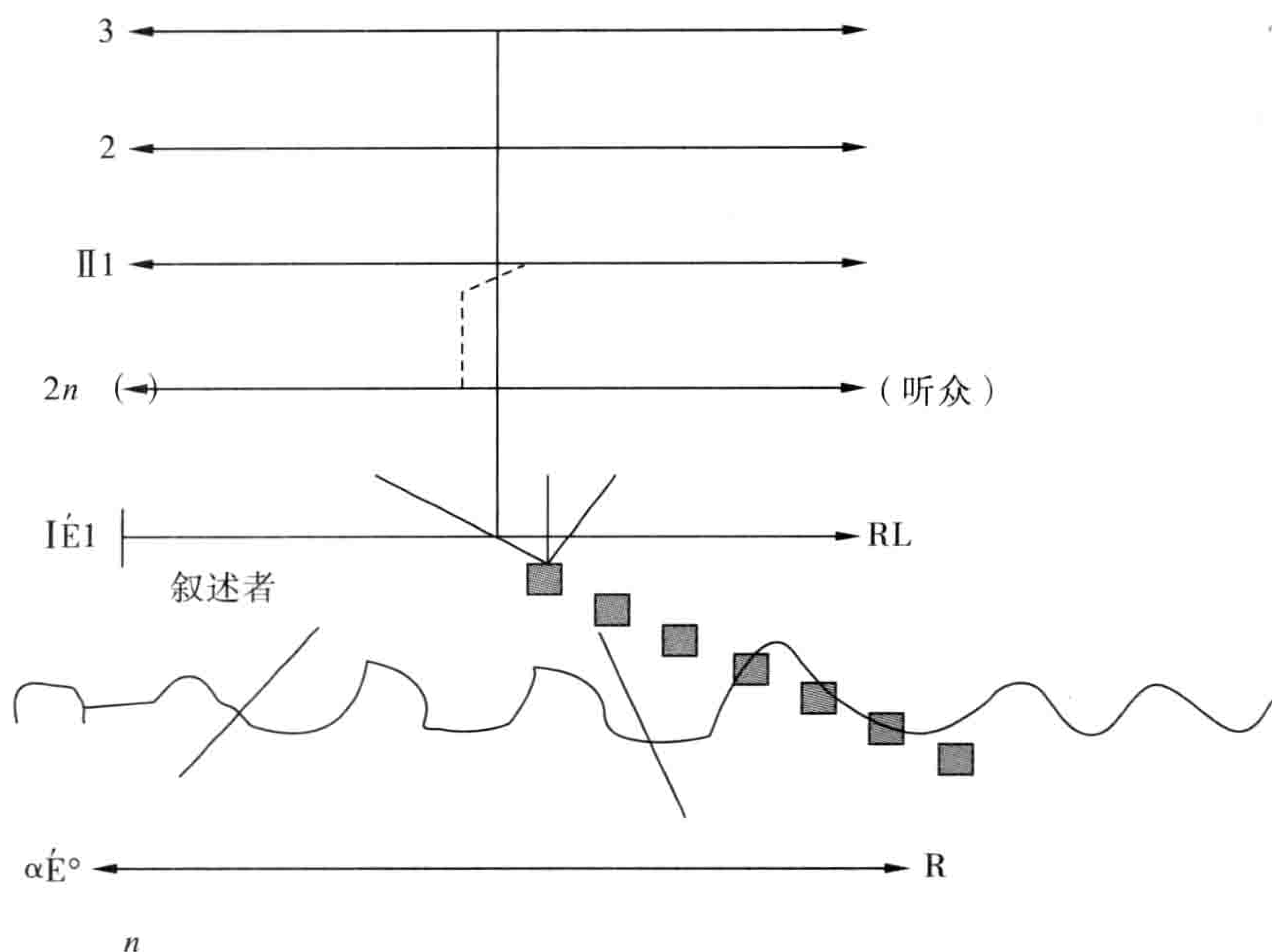


图4—5

在Ⅰ层级内部只有两个次级层级，其中有发送者行动体Ⅰ1的次级层级，叙述者在这个次级层级上向读者接受者（RL）进行陈述，在第二次级层级上，许多说话者都被删除，目的是为了形成一些相互依存的语段（也就是说，它们之间是相互砌合的）。但是，为了对随机文本进行全面的领会，我们倾向于使用 n（ÉⅠ$2n$）这一标记来代指这一施事分层，其中的语段的接受者（RⅠ2）也是潜在的功能上的听众，但是它也可能是话语交替过程中的对话者（所以，在第二分层和可逆向双向箭头的左边和读者施事指示都被括号括起来了）。为了实现一个更加宽广的正式图式化，使之与逐渐实现的文本实现相对应，我在图式中标出了Ⅱ层级（我将该层级内部的次级分层限制在三个层级内），因为在该层级中，我们会遇到人物之间的许多真切的话语对答，所以该层级的两端

也都标有箭头。为了美化图标，我任意地用一个虚线来表示施事升级，它从ÉⅠ2n发送者的左端开始垂直上升，在接近高一级的层级时向右倾斜，指向了接受极RⅡ1。我们简化了图式，它对于某些文本完全具有概括性，比如18世纪的主要小说或者巴尔贝·多尔维利的短篇小说。在阅读上述文本的时候，读者会在阅读中的时空定位过程中突然意识到他所阅读的话语其实是由多个陈述活动叠加而成的，这一合成的发送极施事常项在施事图示中向上延伸，进而构成了RⅡ1这个第一话语接受者的施事身份。该接受者甚至会支撑另外的一个或者两个接受者，图式中呈漏斗状（如图4－5所示）。以上是一个抽象的结构，它具有相对性，但是不失为一个完美的标准结构。

如果我们现在回过头来看图式中α层级的基础符号，我们会发现，该图式整体上符合标准[①]，但是，该图式也有一个强烈的特点，即该图式中有一个从α层级右端向上一层级中部倾斜上升的黑色方框阶梯。该阶梯穿过了α层级与Ⅰ、Ⅱ层级之间的隔离带，它不受粗箭头所标明的标准结构依赖关系的影响，该阶梯从α层级接受者行动体键位出发，一直延伸至上一条水平线中央，该水平线显示的是第一层级和第一分层级（Ⅰ1）的施事关系，也就是说，阶梯一直延伸至标明各个实施层级依赖关系的T层结构。

在这种交叉关系的基础上，我想再指出另一标识：三条短线，它们从同一点上出发，一条垂直向上指向中央，一条指向左边，一条指向右边。

它显示什么接受行为呢？

如果读者自身参与到文本话语中，读者的反应，或者他的感触就是上述图形所要再现的内容。文本中人物的话语、主题性描写和文本表现出的剧情——总之，与作品相关的一切“被叙述的内容”都在以某种方式直接或者间接地触动着读者，以某种方式向读者提示着他的亲身经历。如一个年轻的女读者正在阅读马里沃（Marivaux）的小说，当看到文本中令她激动的感情波动的指示或者读到某个女主角的对白时，她会情不自禁地有感而发：这完全就是我自己，这正是我。上述例子完美地说明了我们所讨论的接受情景。如果我们对这一反应通过读者的感叹（即使它有时是内心默读出来的）来进行标记性处理，比如上文中的“这正是我”，我们就将这种感叹与“这是我”对立起来。“这是我”只是文本话语内部接受者的实施身份的确认：在当前的情景中仅此而已。

---

① α发送者行动体有两个有趣的标识，α_0发送者行动体的具体化和发送者行动体αn的普遍化，接受者行动体代表阅读市场，箭头显然会是单向的，水平的波浪线和指向上方的双箭头表示Ⅰ、Ⅱ层级作为整体与α层级之间保持的异质分离关系以及Ⅰ、Ⅱ层级内部的依存关系。请参见第二章的相关内容。

我把这种接受模式称为参与性接受。

马里沃的女读者不仅仅会把自己比作玛丽安娜或者另一文本中的西尔维娅[①]，那就是她自己。她不会把自己与《玛丽安娜》话语文本中的角色进行自传式的、故事性的类比，因为这些主角的真实性即使在近代的18世纪也很局限，事实上，在以后的时代就更无法想象了。我们充满想象力的女读者却一点都不神秘，她在话语形象的心理反应中找到了深刻的、即时的共鸣，文本犹如一面镜子，它折射出、反映出既真实又动人的内心世界。之所以动人，是因为内心世界自身被投影、出版，保持了开放的姿态。这是一种特殊的感情悸动：它犹如纷乱的局促感受被一丝不挂地展示出来；它很乐意被呵护着，躲藏起来，在读者面前保持匿名状态；它很乐意将可分享的、共有的敏感展示出来；面对复杂人性的分析和展示，它满足于被人理解。

我倾向于将这种接受情形的符号学再现形式与源于Ⅰ1层级（随机读者RL）接受行动体层级的特点化衔接起来。为了让整个图式具有可读性[②]，哪些标志可以派上用场，现在还不太清晰，要接受上面提出的观点，我们会冒一个很大的风险，即会对情感式接受的价值造成混淆，因为如果要进行上述的衔接，就必然造成对象文本的话语结构[③]内部的施事性入侵（intrusion）（目前会涉及这一问题）。从施事的层面上看，读者接受者停留在它的标准位置上，这一情形无法促成我所说的接受行为（参与性接受）的接受效果。我们可以做出如下的理论假设：在特定的时刻，读者接受者（RⅠ1）会对他的阅读十分敏感，会发出“这正是我”的感叹。这个时候，在物质文本的内部（即Ⅰ、Ⅱ层级）出现了α接受行动体“施事身份”的痕迹，这也正是我在作为整体的Ⅰ、Ⅱ层级与α层级之间，用方框画出一条从右向中心上升的曲线的原因，其目的就是解释这种关系。

这一问题一点都不轻松，因为这一现象具有不稳定的特点。我想再次提醒大家，α接受行动体[④]“施事身份”的存在是偶然的、飘忽不定的：它取决于

---

① 对于戏剧文本而言，在大多数情况下，Ⅰ层级远没有叙述文本次级层级的页层结构那么复杂，但是，它会涉及表演者陈述键位在实施结构中的显示问题。

② 很明显，这不是决定性的论据，在理性上也不具有强大的说服力。我承认这一点。但是这一理论的内部运作很得体，我们可以观察到我们努力构建的诠释性符号学程序之间的协调，这让人倍感欣慰。图式化的物质性局限只是符号学层面的——上述特点可以保证我们恰当地选择分析工具。

③ 为了对我的观点做出澄清，也为了展示我们提出的这一系统的强大区化功能，我想在此提醒大家，除了情感式接受的特殊事实外（上面已就此做了充分的推导），该层级的反应和升级都可以用标准常规的符号学理论加以规划，它们在巴洛克小说的开头结构中会现身，这就像剧作家面对观众一样。

④ 我在第二章中强调过这一点。

阅读市场。这里涉及一种特殊的施事升级关系，这种升级关系是普通的，但是根本无法确定，它可以通过某些随机读者（Ⅰ1层级上的读者接受者）的确认（reconnaissance）被激活。

按照这个观点，重要活动出现在α层级：Ⅰ层级与α层级之间的连接（articulation）是清晰的、符合逻辑的。同时，我们应该注意到，作为整体的Ⅰ、Ⅱ层级表面受到了α层级的调控。我们总在追问，在话语的随机文本性中会不会出现α层级的痕迹或者标志：我们可能会遇到一系列具体的类属上的痕迹。这样，我们就不能再求助于标准的实施升级了，因为从结构上看，在α层级和作为整体的Ⅰ、Ⅱ层级之间谈论施事升级，没有任何意义：从矩阵角度看，阅读市场完全掩盖了Ⅰ、Ⅱ层级表面的文本性。这和书写契约概念中的理论化不谋而合。我们前面遇到过一个α接受者与α发送者的非施事性行动体相互协调的观点，这种矩阵式的掩盖（imprégnation）与这一观点相关联。如阅读市场接受者行动体单纯的发射（émanation）一样，执笔者在整个文本中传播出一种矩阵氛围。在这样的施事普遍性中，我们才可以在参与性接受的具体读者接受者（RⅠ1）层面上实现对个体的确认（reconnaissance）。

这些被掩盖的或者起掩盖作用的痕迹触及了表面话语结构的整体，因为这个原因，我将阶梯图标的顶端对准了Ⅰ层级最基本关系的中心：在Ⅰ、Ⅱ层级组成的整体中，所有的施事键位、所有的层级和分层级都可能受到这重掩盖作用的影响，这种影响可以被随机读者（RL）辨认出来，并且被随机读者激活。在文本片断中，我们为了强调这种现象内部的、物质的意义，我在“阶梯图示”的顶端划出三条短线，它们向上分开，从几何角度上看，有三个侧面（左、中、右，三者指向接受者极点、信息体和接受者）：我通过这一符号学的常规图式，指出了升级－掩盖中的具有矩阵价值的离散和扩散现象。它们存在于表面叠合结构中的任意一层，在阅读市场的任何键位之间。

鉴于参与式接受的符号学结构在α层级中根深蒂固的特点，我们没有必要对随机的接受者（读者、Ⅰ1层级的接受者读者）进行数量上的特殊化（singularisation）处理，在事先预设的机制的基础上，升级－掩盖一旦被读者发现即被激活。

参与性接受和文学性机制接受之间的关系是目前悬而未决的重要问题。我们无法进行如下设想：参与式接受不会在话语文本的话语结构中造成任何施事短路，因为它具有接受者－读者施事键位的标准意义。它甚至会产生一种情感，在这种情感中，辨认（connaissance）、确认（reconnaissance）、错乱（trouble）和发自内心的欣喜（plaisirs intimes）交织在一起，它们形成了针

对文学化的障碍，这种情感封锁了文学化过程。从表面上看，可以肯定的是，参与式接受和文学性机制接受之间存在着完美的兼容或者兼合关系。马里沃作品的年轻女读者在面对玛丽安娜或者西尔维娅的话语性感动时，情不自禁地发出“这正是我”的感叹，这无可争辩地证明了文本接受中完全被文学化的行为的存在。在这里，我们至少得到了一个思考某些实践性接受类型的方式，甚至可能得出文学化实现的条件。在这个环节上，我们的问题也展现出悖论的一面：如果按照这种方式运作，那么是否意味着参与式接受甚至是文学接受的一个普通条件呢？

从表面上看，我们似乎可以寻找出一定数量的反例：我们无法断定所有的读者都会像马里沃作品的年轻女读者那样产生同样的反应；如果读者没有相同的反应，或者更为糟糕的情况下，读者的感受恰恰相反，对这些不幸的读者而言，这是否会引发对一切文学化的封锁呢？我们是否为了体会到阅读或者观赏《奥拉斯》这个文本时所产生的文学快感，要把自己假设成奥拉斯呢？在更宽泛的层面上讲，哪些读者面对俄狄浦斯悲剧或者《马尔多罗之歌》的时候会产生身临其境的感觉呢？这些反向的问题不是空穴来风。如果就此止步，那么我们就得承认，参与式接受只不过是一个可能的伴随过程，它与整体潜在的文学化普通程序相互关联：这里存在着文学性机制升级的一个特色。

据我所知，我们可以做出进一步的分析：参与（implication）并不意味着被导向到确认－认同（identification-reconnaissance）的方向；在《奥拉斯》中，还有另一个叫卡米耶的角色，在她的参与下，我们可以更为容易地产生怜悯之心；在《马尔多罗之歌》或者《你让我变成了幽灵》中，面对诅咒式的、压抑的萦念，我们会产生感情上的错乱，女读者可能会在阅读洛特雷阿蒙或者埃尔韦·吉贝尔（Herve Guibert）高度引申的文字时深受感动，话语形成的阿特里德（Atrides）和拉比达西德（Labdacides）的形象会使人产生反感，进而形成一种负面的参与性；对大卫的《诗篇》、奥拉斯的《颂歌》或者兰波的《彩图集》话语图式化的漠视，可能对某个机制的波动造成限制①，这一机制调解着文学性机制，这也证明了只要存在参与性接受，就存在着文学化过程。

类似的评述也是可以为人接受的。针对前面异议的评述，特别是关于拒绝、恐怖的评述似乎是最令人信服的，它们至少是让人产生最少质疑的评述，很明显，反感会导致参与。这一问题和两个层级有关：在对文本的参与过程中，根据某种特定的图式化要求，参与会产生多样性；对某些从社会文化角度

① 朱莉亚·克里斯蒂娃在《权利的恐怖》一书中对此进行过让人信服的分析。

看可被文学化的文本而言，许多读者会产生零参与的感觉。我们将试图严肃地对待参与这一概念。对于第一层级涉及的问题，我们最好考虑到许多具体读者的必然反应的类别差异，这些具体读者都会随机地占有Ⅰ1层级 RL（读者接受者）的施事键位。我们应该设想到在文本展开过程中不同的读者反应，在施事身份上，这些反应都属于上述基本施事键位的同一施事身份，此时，参与性导向的变化程度是对等的，它可能由最积极的参与过渡到最消极的参与，从最为发自内心的参与到最为冷漠的参与。这里凸显出另一个问题，即零度参与的问题。

我们把与马里沃女读者有关的详细的、明显的接受机制放在一边，我们可以根据文学化机制，假设出对任何文本话语的持续的阅读过程，它与不同的参与性感受相互协调——对参与的体验，我们可以借用旧式的说法——我们可以对它做出如下描述：在开始的时候，参与性是零度的或者微弱的，但是它能被人感知到；在阅读过程中，交错共时的句子会根据不同的主体性结构化产生出强烈的积极参与性或者消极参与性。荒漠和文学性空白相关，我将在最后一章进行论述。文学性空白这个幽灵将一直伴随着我们，它会根据不同的文本和不同的阅读过程发生波动（我在前面已经提到，文学性空白应该融入对被文学化文本客体的接受当中）。也许，我们将它普遍化了。因为在上面的描述中，我强调了参与式接受的某些重要时刻；我们可以说，根据该模式，扩散-掩盖的强度将会构成一种要素，这一要素促进了文学化过程的发生。

我们是否可以认为，对于所有读者而言，在遇到某一被考察文本的强烈的文学性时，这一类型的感受会在同一等级上被激活？比如说，在阅读安托万·阿尔托（Antonin Artaud）的《大战》或者让·热内（Jean Genet）的《玫瑰奇迹》时，极乐式接受（reception de felicite）（在文学化机制高端的接受）是否意味着对所有读者而言，这是一种强度相同的、处于同一等级的参与式接受呢？对于第一个问题，这看起来很难用是或者不是来做出简单回答；对于后面的问题，我们更倾向于通过具体情况具体分析的办法来加以研究。对于后一种情况，一个根据不同强度的衡量标准将会更加细腻地对每一个具体的经验做出评估。在文学性机制接受中，我们倾向于认为参与性是不可避免的，我们做出如下断言：对于相关的读者而言，参与性的感受越强烈，文学化的感受也就越强烈。参与式接受也许会帮助文学性机制升级的启动，但是，从这一机制运作的整体力度来看，参与式接受是中性的。

总而言之，参与式接受无可争议地代表着一种敏感的文学接受类型。我迟迟没有对它做出评述，因为，通过对参与式接受程序的施事性描述，我们可以

更好地理解在符号文体学的图式化过程[1]中，整体的施事结构的解释学意义以及它的运作过程和机制。当然，暂时的谨慎会给我们带来不安，但是这不会影响施事性描述的功效。通过它，我们也可以发现辨认和确认在整个（话语）艺术实践构成中的再次出现。

以上就是对重要的接受行为基本类型符号化的过程中遇到的主要模式，他们可以被辨认出来，具有可操作性。这些接受行为的主要模式从外在的角度和内在的角度对文学性机制进行升级，即文学接受做出规划；档案式接受减弱了文学性机制的升级；情感式接受冻结了这一机制的启动；参与式接受却恰恰相反，它既便利了这一机制的启动，又生成了对该机制感知的敏感模式。我觉得没有必要规划出其他类型的接受行为，也没有必要在普通符号学图式中另外规划出具象化功能所占据的结构性位置。形式上最为激进的尝试却不能给普通符号学图式带来一个饱和的、平和的对称性结构，这也证明在整个符号学机制中存在着与客体相关的抗阻（résistance），这也同时说明我们的分析不是空洞的术语游戏。

我们既强调上述的接受模式，也重视前面在一系列分析的基础上的深刻导向，我将这种导向称为接受行为的文体符号学。通过前几章的分析和推理，我们形成了一系列观点，我们将以这些观点为基础，继续做分析，我们越来越有必要在这一理论的各个方面的基础上提出一个新观点：读者接受者（即Ⅰ1或者Ⅰn层级的读者接受者行动体）构成了文学文本性；读者接受者使它凸现出来，只有读者接受者，才能使它凸现出来。如果我们脱离了这一观点的认识论背景，这一观点就会显得过于极端，不能被人接受；但是我仍然坚持这一观点，我会借助于已经完成的分析结论和将要得出的结论对这一观点进行论述。

我只想在这里说明一点：尽管我们充分解释了文学性机制升级的罕见特点，及对这一机制感知的渐进性和多样性，但我们仍然有必要区分已经实现文学化的文本和没有实现文学化的文本，而不是去区分文学性文本和非文学性文本。从目前的观点[2]来看，我们可以局限于对这一施事键位的观察上［在符号学图式中，Ⅰ层级最基本的RL（读者接受者）行动体］的意义和功能。被介绍为经验性社会客体的文本组成了文本话语，它既是一体的，也可以被拆分开来（我们可以参考对宏观文本的评述），文本的生产者和接受者处于对等地位：

---

① 在我看来，理论的每一次深化都会凸显该理论的（暂时的）工具性意义和诠释性效率。

② 这里说的不是我们前面提到过的有关普通文本性的观点，请参考我们已经参考过的著作《文本与意义》（弗朗索瓦·拉斯提主编，法语语言学研究中心，迪迪埃出版社，1996年版）。

对于生产者而言，这一点很清晰[①]；对于接受者而言，我们有必要强调一点，它的主要任务就是对文本进行吸收处理，从而使它作为被接受的文本话语而存在。如果我们缺少了一个过程，文本话语的存在就会失去根基——我们在前面指出，文本实体基础上的经验性接受具有多样性，我们上述的观点和前面的这一观点是一致的。然而，这样构成的文本在潜在的文学化实现过程中不具有区分功能。这样，我们就要设想一种预设的或者中间的步骤：从社会的角度看，文本首先被看作文学性的文本，它既没有图像，也不能进行类比，它只是文化产品的制度性标签，是物资交换存储环节中消费产品的商业标签。很显然，在这一阶段，根本不会产生文学化过程，它恰恰是档案式接受，这是阅读市场上的常项，阅读市场也决定了这种（文学化的）预接受模式。此外，我们需要添加一个轴心，它反映了确切的运作过程，和具体读者（读者接受者的层级和角色）紧密相连，在这个极点上，相关文本通过不同的接受模式实现了向文学文本的转变，以至于促成了文学性机制的升级。

文学化过程只能在接受行为中实现。[②] 不论处于哪一个文本阶段——从最初的阶段到最成熟的阶段——文学性只能由接受者独自调控，事实上，接受者也就构成了文学文本性。

我们可以先与目前的话题保持一定距离，不去探讨这一议题的推理意义，每个人都会对此根据自己的理论背景做出相应的反应。但是，接受的程序和我前面提到的接受模式相互独立，它既不要求我们设计接受行为的趋势，也无须我们规划各个施事键位的细节。它也体现着接受的渐进性和多样性：它面对多个自称为“相同”的文本客体，面对一些相同的接受者，甚至是面对同一个阅读过程。这种渐进性和多样性可以在稳定的态势中被人领会。这种不稳定态势的双重性特点耐人寻味：它出现在启动的时刻，也出现在运作的过程中。启动时刻的不稳定状态出现的频率极低，它与难以出现的文学性情感机制的启动密切相关：这一活动如果要成功，需要具备完善的文化、社会和物质性条件。文本文学化过程的情感性脆弱易碎，就像一个永远处于沙漠边缘的被娇惯的孩子。这总是一个不稳定的实践，犹如生命的诞生，或者被遮蔽的晨曦。这种不

---

① 它并非是基础性的、不言自明的，没有迹象显示文本话语生产者一极的符号学功能已经得到澄清。

② 这一观点与作家克洛德·欧利耶（Claude Ollier）的相关观点接近（《记忆之城——与阿列克西佩尔提耶的访谈》，1996 年版）：专著的读者，一个的确热爱阅读的读者在阅读过程中，他肯定会“倾听”文本，从文本中提取出他喜欢和令他感兴趣的重要元素，这个读者，从广义上看，重新构建了他眼底的文本。

稳定的态势无疑构成了一个不可忽略的要素，这个要素对文学化的感知的形成至关重要：它鲜活，具有潜在的风险，笼罩在随时消失的阴影中——它的活动制约着对文学性的绝对性测试，即第三种测试，对行为的测试。这种行为具有悖论性，在稍纵即逝的显现（le paraître）中逐渐减弱，犹如夜空中的一道闪电。

如果对运作过程中的不稳定态势——文学性机制升级一旦完成时的态势——加以思考，我们的心情会更加错乱。在参与性接受中，这是最缺乏稳定性的区域，但是它具有广泛的意义。这种不确定的态势触及了所有实现文学化的接受行为的经验。

这不意味着机制性在穿越文学空白[①]的过程中持续下降，进而引起文学性机制密度——文学性机制感知的密度——的不稳定。我们之所以引出这一概念，目的就是揭示出促使我们今天仍然阅读巴尔扎克、科昂的小说，拉封丹、米歇尔·德吉的诗歌，狄德罗和马尔罗的文本的奇迹般的原因，它排除了出于资料或故事情节的原因的阅读行为[②]：这里存在着某种类比性，它与被马尔布朗什（Malebranche）所说的“被继续的创造”正好相对，从艺术效应的普通机制的角度看，这种类比性的类比关系没有被继续的创造的类比关系那么遥远。（在阅读时空活动过程中的）任何时刻，文学性机制可能停滞，甚至垮塌，它需要严格符合文学化的第三种测试要求，我们应该在其中感受到行为（acte）和事件（événement），在阅读实现过程中的延续中得到实践，阅读活动的经验式绵延性促成了上述动态感受的出现、保持、甚至发展；或者恰恰相反，这种时间性限制的反面作用在平庸话语的窒息和稀释效应下破坏了对当下的深刻感知。风险再次出现，失望和坠落持久确切的威胁让人感情错乱，这种弱点存在于机制中，感知的每次递进都要求一个不可能出现的奇迹诞生，每次对奇迹的要求都愈加强烈，愈加完美。我们达到了分析的目的。因为在永久的感情和濒临沙漠的瞬时性之间存在着同质性（consubstantialité），至少是一致性（affinité），在已完成的文学化过程机制——真实的文学性中，持续升级的

---

① 显然，文学空白的表述可能有两种不同的含义。它有可能指称被我称为沙漠性段落的文本片段，这些文本片段组成话语文本的话语性继续体（continuum），它们的出现犹如绘画或者交响乐中对不同区域的色彩或者声音的填充：每种填充都有无数的例子，这正是提到文学空白时的所指。它的另外一种含义受远东地区“空”这一美学概念的影响。它是所有艺术品的组成部分，但是在话语中，它无法形成完全的文学性价值，尽管我希望能接近这一含义。

② 米歇尔·勒盖恩（Michel Le Guern）曾经强调过这一点，它局限在某些特定类属中，它涉及小说的省略性三段论（enthymene）。

感知的密度甚至也依赖这种同质性：情感伴随者也参与了整个过程。

情感伴随者对该机制中的升级现象中出现的转瞬即逝的感情，对它短暂性的感知定义出了话语艺术的生活－阅读（lire-vivre）的最敏感、最令人错乱、最细腻的衡量尺度：一个无限延伸的瞬间，然后就是空寂。这正是列维纳斯针对艺术做出的深刻的否定判断："雕像实现了一个没有未来的瞬间的悖论。"[①] 这也是布尔克（Burke）对完美做出的定义，只是表述上有所差别：某个事物的瞬间，后来一无所有了。针对这一点，我可以毫不顾忌图式化和各种质疑的断定：一切都发生在接受者一侧。[②] 接受行为中的唯一行为是对文学性机制升级的衡量，它参与构建了这一机制的运作。

我们可以通过考察上述经验的未来形态，来深入理解各种现象和双重现象（衡量文学性机制效应的感知在该机制中启动，保持它奇迹般的不稳定态势、脆弱性和短暂性）的实现过程。它的未来形态可以通过其变化的速度被加以分析。变化速度肯定能用来衡量该机制的启动阶段（我们假设，在分析的这一关键点上，整个位于文学性机制高端的接受行为获得了最大化发展）。"科克多的《安魂曲》和高乃依的《勒・熙德》，我们经过多少次的阅读和重读，需要花费多少时间才有可能感受到文学性机制的升级或者再升级？对这种升级或者再升级的感知从来不是必然的，也非确切的。"对于这一经典问题，我们应该通过对速度的衡量加以回答：对它们的感知可能是无限的、不断的、经常的、长久的、很少的或者即时的。总之，这与速度相关。

这里能体会到一种即时的、突然的、完整的激动（saisissement）经验；这里也存在着缓慢的、渐进的、实地的入侵（envahissement），速度不同，机制的等级也会有很大差别。我们可以根据艺术化感知启动的潜在速度，提出一个接受类型论（typologie）来，这也是在文化历史中根据接受的实证（témoignage）提出的文本的类型论。

在文学性机制保持过程中对速度问题的考察既有趣又棘手。话语文本的高端存在着一个穿行速度（une vitesse de parcours）吗？在感知到文学性减退

---

① 参见《现实和阴影》（《当代》1948 年第 38 期）。

② 在理性上唯一值得推敲的相关讨论是神学方面的讨论。例如，一块石头不会有任何感知，它无法对事物进行概念化，也不敏感，这一点众所周知，具有现实意义，所以它不是存在（existant）；除非我们用上帝的观点来看待这块石头。这正是圣・伯纳万图尔（Saint Bonaventure）无懈可击的论据。我在这里参考了神学家之间的辩论。从更为世俗的角度看，我们可以参考弗朗索瓦・拉斯提最新的论述，这一论述是围绕"再现还是诠释？"这一解释学的根本问题展开的。他的论述从解释学角度对符号学展开思考，该文收录在《对精神的思考》（格勒诺布尔大学出版社，1996 年版）一书中。

（由文学性空白引发的减退）后，高端机制中的升级具有速度吗？是否存在一种有助于机制保持均衡稳定的阅读速度呢？在对单一文本进行接受的时候，是否存在着一种全面细化的感知速度？这么多问题——也许我们还能够提出其他的问题——无疑是针对同一本质问题简单的表达方式之一。我们可以肯定的是，对马拉美《焦虑》的阅读和对普鲁斯特《追忆似水年华》的阅读不会按照同一步骤进行。我们应该将速度的问题和上一章提到的文体元的概念——准确地说，是文体元密度的概念结合起来。我们可能会面对一种矛盾的局面：在一个特定的文本整体（任何一个宏观文本）中，文体元的密度越高，接受的进程就可能，也应该更慢，每次的高端机制的持久保持，接受本身也在不断地更新；反之亦然，文体元分布的密度越小，接受的速度就越快，更新速度则会变弱。事实上，这里出现了两种类型的调节，我们不能把它们混淆在一起，二者也不一定会重合：与相对于经验的物质性的长度和在机制强度中对不同文体元密度的感知相对应，我们提出了无限宏观文本的概念。此外我们还应补充说明：每种接受形式都会通过不同方式对文体元密度进行接受，这种接受的依据是期待视野的紧张关系中的书写契约①的规则。在我们面前，一边是热拉尔·德维利耶（Gerard de Villiers）或者克洛德·西蒙（Claude Simon）的宏观文本，另一边是《彩图集》中的《野蛮人》或者《卢贡－马卡尔家族》。

书写契约的要素会根据每一种具体的接受而产生不同的变异。可以肯定，这涉及接受行为不同速度的多个极点。我们也许可以构建出一种接受速度的计算方法，它至少在假设的趋向性层面上是可行的，这需要根据第三个运动的渐进性来调整前两个不同运动的形成机制：这样一来，我们就得出一个（文学化机制中）关于接受速度的普遍的万象运动论（cinetisme）②。

有人可能觉得以上的各个要点徒劳无益、怪诞不经，然而，对它们分析的主要目的是通过速度这个概念对接受极（进过分析后，它会变得清晰起来）这一构建性角色与其在真实的接受活动中的厚度、差异进行阐释。这一工作的（主要）对象是双重连接（articulation）的：在物质性的空间－时间延绵过程中的时间和空间。这不可避免地会涉及速度的图式。但是它仍然是一个抽象的

---

① 参见第二章。

② 我们可以将上述观点与由 J. 封塔尼耶（J. fontanille）、克洛德·齐尔伯格（Cl. Zilberberg）和 D. 贝特朗（D. Bertrand）有关陈述实践符号学的深入研究结合起来。它和认识论运动相关，其目的就是让人从更加宽泛的意义上把握陈述行为，包括在接受者极点的陈述行为：大家会发现这一理论和被我称为施事文体学的理论具有同质性。相关内容，请参照第 41～42 期《新符号学行为》杂志中米歇尔·舒尔茨（Michael Schultz）的文章《陈述实践》。

量化的视觉。对速度的考察有利于我们更好地了解接受活动细腻、异变、活跃的特点——它同时也是动人的。[①] 具有速度的内在情感调节着特定的文学性机制感知的节奏和速度，同时，它也标志着情感范畴已经融入到了接受活动中：在机制的高端，这种融入会让人产生心跳的感觉，我把这种感觉称为阅读体验（le vivre-lire）。

分析进行到这个阶段，我们有必要重新回到全景的甚至更为概括性的视觉模式。

在本章中，到目前为止，我刻意地只对话语艺术进行了分析；大部分思考都与施事文体学的图式功能和原则相关联，基本接受类型的阐释模式参照了上述的功能和原则，它从外部或者内部依附于对文学性机制升级的感知。这涉及现阶段分析的核心内容。下面我对此进行简要的澄清：主要的接受模式有利于确定我们的研究对象，我提出的抽象施事图式旨在从假设层面上对可文学化的文本的基本话语结构做出解释。我没有孤立普通接受行为的所有可以设想到的模式，这些模式也没有通过施事图式化得到淋漓尽致的发挥，书写性的、物质性的施事图式化符号学还没有测量出这些模式的价值。我们只得到一个由一系列解释性议题组成的理论整体。对这些接受模式的思考和推理都内在地、工具性地建立在施事符号学的基础之上：施事符号学可以让我们将接受极和发送极之间的辩证的陈述紧张（tension）联系起来，它甚至可以使这种依存的辩证紧张（tension）局限在文本物质性内部；它作为一个整体可以使我们在社会一意识形态层面领会这种紧张的文化限定（détermination culturelle），并使之具象化。

然而，这一（漂亮的）建筑会受到两个因素的侵扰和丰富：第一，它植根于符号语言学中；第二，它会蔓延到非言语领域。

长久以来，我们在对所使用的观念性工具的命名和处理的立场上一直保持坚定的态度：具体到话语层面，直到第二章才出于分析本质的需要，引出了话语中心的相关概念。大家应该注意到，在分析的结尾部分，出现了一个概念上的偏离（glissement），它和所使用的词汇之间产生了偏差：话语艺术代替了实现文学化的文本，文学化机制突然转变为艺术机制。这一变化非常正常，因为我在本书的开头已经声明过，本书将论述以话语艺术为基础的普通艺术。我

---

① 我们最好将这些观点与克洛德·齐尔伯格关于节奏和速度（tempo）的概念联系起来。克洛德·齐尔伯格的理论化明显地围绕诗歌展开，但是它涉及文学化机制最高端最重要的各个组成部分（参见：《诗歌的勃兴——节奏化信息》，罗里格出版社，1985年版）。

们应该在已有的符号学-语言学命题的基础上走得更远，进而将文字和第一章中推论出来的议题结合起来。现在首当其冲的问题是，开头提出的作为整体艺术的跨符号学（Inter-sémiotique）基础上的施事文体元的可移植性。

我们不应该忘记，赖以推理的话语基础是一个整体的组成部分，它不仅仅是几个要素，更不是局限于某种意义上被构建起来的要素，它是在表达形式、词素层面上根据调控规律、不同的心理感知、遴选规则和总体安排而形成的：这些单位（unité）（它们在分析组成部分的任何一个层级都无法回避地存在着）与双向连接的符码相对应（code à double articulation），我们很难肯定双向连接的符码在非话语艺术中的存在。另外，话语艺术的物质经验性即文本，其主要特点是话语性：这是言说者在具体的社会实践中的言语产品，它在形式上表现为带有意识形态的、社会的和主题的烙印，承载着文化价值观的语段（énoncé），这些语段在接受的时候受到接受效率的检验。这种话语只能在两者参与的小型言语交换中才能被人把握，它们在言语行动的基本结构中被象征化，发送者极点和接受者极点把话语定位在社会活动的位置上。文本话语性只有在这种话语关系中才能成立（这是关键）。肯定存在一个作为真正言语的言语，一种有声的言语，它是整个现象的物质性的源头。这种话语互动不会萎缩为信息或者信息体，整个互动体系构成了话语。从这个观点上看，有一点可以肯定，文本作为潜在的具有可艺术化的经验性实体和非话语性可艺术化的基础不是同质的。从现象学的角度看，一个文本是由Ⅰ、Ⅱ层级（一般而言，这两个层级会出现多种分层，进而形成层页结构，产生交错和各种短路现象）具体结构组成的，这其实是话语交换的互动活动：与其他类型的符号学构建过程[①]相比，这绝无仅有。根据话语艺术第Ⅰ、Ⅱ层级的分层理念，如何规划（实现了艺术化的）具体艺术体的实体构建？我们不能保证它们的同质性，如果有解决办法，那也是衍生的极端结构，所以目前整个问题还没有答案。但我们可总结出，话语艺术和非话语艺术物质性表现形式的异质性。

我们来继续进行分析。我们没有任何理由将上述的负面的观察视为一个死角，我们不应该忘记本书开头部分的深入的理论内容。

我们可以先来审视互动极点的指示性术语的适切性（pertinence）。从我们将互动现象视为研究目标起，就面对着一个有待消费的产品。产品被社会成员消费，社会成员扮演着消费者的角色。当然，消费者不总是读者，他可能是观

① 显然，我不会涉足将话语置身其中的艺术的功能模式（如声乐、戏剧、电影等），也不会涉及有话语环绕的诠释性指令，我对研究对象做了极端化的处理。

众、听众、美食家或者触摸消费品的人。（为什么不存在一种触觉艺术呢？）总体而言，接受者极点的构成不会存在真正的问题：我们只需要从宽泛意义上理解接受者，并对其进行清晰的、严格的延伸，这样我们就会发现，它存在着一种方向性导向。多种非话语社会实践利用言语的符号化限定，完全默认了这种基础性指示。然而，在对发送者进行界定的时候，我们会遇到各种困难。即使我们一直停留在符号的言语系统的最宽泛的概念范畴中，也只有在高度暗喻的前提（这恰恰是应该回避的）下，或者在某种特殊的接受行为中，即在信息发送者包含在作品之内的接受行为中，发送者这一术语才能被人接受。然而上述的接受行为并不充分，因为它具有高度的个体化、具体化倾向，这样会造成整个泛符号学体系的变质和扭曲。一方面，激发我们兴趣的不再是作品中的信息（它不可避免地会被言语化，我们可以对它进行位移处理，然后重新言语化），而是作品本身。另一方面，在文字中，整个作品的发送者就是话语，我们应该变换术语来避免误会。

最简单的办法就是采用生产者这一术语，这儿用 P 来代指它。从我们承认接受者这一指称的普遍适切性开始，在某种意义上就开始建构了一种具有本质属性的概念，我们通过对接受极进行观念化来阐明接受行为的功能。也就是说，接受思想包括互动性的双极结构中的互动思想。这种双极性（bipolarité）是有原则性的：它可能和极端复杂的偶发性接受行为的实现过程相互对应，它同时不排斥对所有互动条件进行全面定位和限定的其他参数；最后，它允许结构角色中可能的逆转性。从严格意义上讲，这一结构和我们在第一章中解释过的最小议题相互关联，根据这个最小议题，话语言语可以被具体地类别化、符号化，其他社会实践也可以通过言语实现符号化：然而，其他社会实践的符号化与以话语为基础的符号化不尽相同。我们处在真正强烈的同质性内部，我们已经细致地规划好了这种同质性。另外，不容忽略的是，当阐释 α 接受者行动体时，我曾在分析话语的施事性结构化过程中使用过的概念：阅读市场。我们营造出一种典型的社会互动性环境；我在前面分析话语、消费者、消费的时候曾经多次提到互动行为，目的就是对接受活动和接受极进行阐释。分析进行到此，我们有必要在此确认艺术[①]是处于互相依存的两极机制中可被测量的、完全开放的活动和社会实践。不管我们是否处于商业环境中，我们肯定处于社会交换的框架之中。这样，生产者这一术语就显得十分恰当，因为它具有普遍性，它为话语的具体性释放出空间，它具有概括性。最后，综合以上整体的思

① 我假设艺术化制约条件的问题已经得到解决，我不会回复到否定艺术本质存在的评述中去。

考，我们有理由相信社会互动符号化的可能性，这些社会互动和符合下列图式（如图 4—6 所示）的艺术表现有关：



图 4—6

该图式不用对话语交换进行再现，它只代表互动的功能性导向；两个极点都是行动体，它们都是具体社会实践中的结构性角色。

从普遍的艺术解释学角度看，我们坚持 α 各个理论原则不存在任何困难，我甚至认为如果忽略它，我们将会迷失方向。创造性和可接受性的条件以及双向连接受到图式模式化的规范，对于所有的艺术实践而言，利用这一模式化图式非常重要：在本质上，这些条件具有意识形态－文化的特点。α 发送者行动体对执笔者的个体化处理已经顺理成章，我们可以将 α 发送者行动体细腻的类别化功能进行过渡，这不存在认识论上的风险，也没有技术性困难：一方面，我们可以将它过渡为 Apα0（零度 α 生产者行动体），让它指代生产活动中的具体化；另一方面，它可以被过渡为 Apα*n*（α 生产者行动体的小 *n* 层级），我们用它来指代由接受者施事键位（ARα）发出的非施事性普通发送行为。这一接受者施事键位自然变成了艺术市场，即艺术消费者的市场。这样，我们就拥有了对美学契约进行格式化的手段，多样性（variébilité）、紧张关系（tension）和对兴趣空间的操控是对这一手段的补充。这种过渡的优势在于，它为档案式接受和参与式接受的概念化和具象化提供了可能，这两种接受行为对艺术现象内在的和外在的极点规划至关重要。

图 4—6 左边括号里的小竖杠同时指代目标单向导向的普遍性和可逆性特点的真实性。这里我们又遭遇到理论困境。上面我们阐释了 α 层级从确认的施事键位通过档案式接受、介入式接受的各种关系图式和规则的过渡，即使我们承认甚至也观察到它的认识论的优势和必要性，我们仍然需要严格地思考 α 层级到其他层级（话语中与之对应的是作为整体的Ⅰ、Ⅱ层级）过渡的意义，我们必须顾及——正如我在上边强调的那样——非话语艺术组成部分的内部构造和外部关系都无法通过陈述语言来理解。我们要理性地承认，在非话语艺术中，从社会的角度看，与作为整体的Ⅰ、Ⅱ层级相互对应的具体构建性的经验组成了明显的生产－消费行为，这种生产－消费行为依赖于交换的意识形态－文化条件，它出现在通过 α 层级的关系中，其地位抽象，从物质性的角度看，它受到了很大的局限。综上所述，接受上述过渡原则可以提高效率，当然，这种过渡也许要谨慎从事，本章中针对各种以（话语）不同接受模式发展起来的

升级图式丝毫不能代表文本陈述页层结构中的标准施事升级同质的和等值的情况——我对此已经反复强调过。我们可以继续（谨慎地）深入分析。

在 P—R 图式最普遍的意义前提下，我们将做出某种区分，单独设计出一个图式：Pα—Rα，用它来表示“前基础”（pré-fondamental）符号学层级，我们需要设计另一个普通图式的具体性，但要顾及该图式的表意功能。它肯定涉及具体的经验性层级。我想重申一次，我在此不会对混合艺术进行分析；也不会涉及特定产品内部具有匝合特点的蒙太奇建筑结构，以及美学实践中异质符号载体互相砌合、嵌入式的结构；更不会涉及各种艺术实践表现之前的再现性、命令式的话语环境，构建一个包罗整体的、补充性的分层结构，这不具有解释学意义上的需要，在认识论上也没有可能性，该结构之间的互相依存关系有诠释重合的风险。这样一来，我认为我们需要选择一种最为简洁、最高效、最清晰的符号学书写形式。

我建议使用如图 4—7 所示的图式：

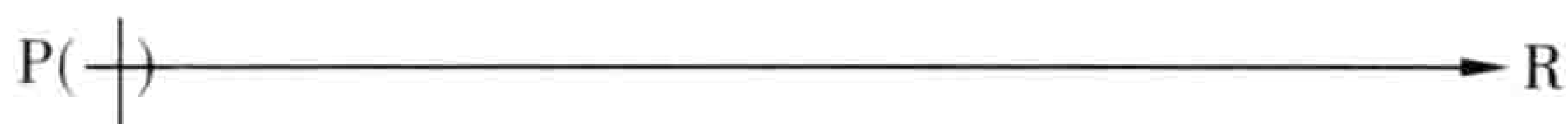


图 4—7

这一层级没有标识（marquage），它与特定艺术实践的生产消费的具体经验紧密相关，我们可以将这一层级命名为经验性层级。话语艺术中与该层级相对应的是第Ⅰ、Ⅱ层级（也包括我们已经多次提到的其他施事性分层）的分层和次级分层。[①] 经验性在非话语艺术中的对映体却完全不同：它可能是悬挂着的绘画、柱石上的雕塑、演员或者舞者的身躯、屏幕上的画面、手中的照片所再现的图像客体、被演奏和被聆听的音乐……接受者极点不会发生任何问题：他们是随机的观众、听众，以各种方式出现的潜在的参与者；它与符码 ARⅠ1 或者 ARⅠ*n* 对应，在功能上与话语艺术中的读者接受者（RL）是同质的。

这里又一次出现了一个不能回避的难题，即行动体 P，也就是生产者[②]行动体，它到底代指什么？确切地说，我们谈论它的哪一点呢？我们可以拿绘画作为例子进行阐述，就像我们将叙述者当作话语艺术中的生产者一样，我们可以把画家当成生产者键位上的 P 吗？这是一种尝试，但是具有危险性。因为

① 它们属于话语交流。

② 尔罗·塔拉斯蒂（Eero Tarasti）的推理从不同的符号学理论化（从格雷玛斯和皮尔斯的正统理论）出发，他将中心放在另一个客体上（音乐）（《音乐符号学》），进而建立起一种推理方法，其本质上与我们在此提出的推理方法是同质的。

我不愿意探究另一个世界、另一个昏暗的源头，即用 Pα 标注的 α 生产者行动体。但是我也不愿意探究生产某一绘画（音乐、电影……）的艺术家，因为它与作者的概念非常接近。而作者的概念对于那些粗心的人而言，这一概念极易受到 α 生产者这个幽灵的干扰，因为在这一施事层级构建起了特定作品的施事责任、结构规划和次要规划。

此外，我们不应该忘记，α 生产者包含了话语发送者行动体的价值，它是非施事性的：这个键位恰恰和不在那里（pas là）、事实上不在那里（pas réellement là）、没有人（personne）这些要素对应，上述要素恰恰是作者的对立面。如果生产者行动体 P 既不指代《裸睡者》的画作者德加（Degas），也不指代该画作的源头，那么它指代谁或者什么事物呢？

我建议将这一行动体普及到所有艺术中，将之命名为演员（Acteur）。在经验层级上的生产者，即演员，存在于作品内部：对我而言，这一点对我们的推理至关重要。它存在于作品内部，就像话语中 I 1（或者 I *n*——一般指的叙述者）发送者行动体存在于话语艺术内部一样，也就是说，正如本书中一直努力所归纳的那样，上述行动体存在于文本言语交换构成的话语的物质性中。以此类推，演员也存在于绘画的内部，存在于大理石或青铜雕塑的内部，存在于电影屏幕中，存在于照片上难以捕捉的图像客体[①]中。但是这种存在[②]却不在画布上、雕塑的外形和图像客体被具象化、主题化和再现。我们也可以设想那些类似的施事角色被具象化、主题化和再现的作品，但是这些作品的构成却和我们的考察没有任何关系（它们和艺术作品中的具象化特点和非具象化特点没有关系）。为了确定实施生产者演员的符号学意义，我们通过排除法确定了一个精确的概念化区域：演员的概念符合了对随机的艺术表现性内在的、物质的、形体的动作的思考要求。演员指代一个正活跃着的躯体动作，它正在构建、展示、表现着绘画、照片和雕塑。精神批评家将演员称为主显节[③]式的因子。

我刚才在分析过程中运用了表现性（performance）。下一章中我会对它进行重点阐释，我将对它的本质特点进行归纳总结。这是对（全部艺术的）艺术

① 为了使这个问题能得到清楚的阐释，我从“简单”的艺术入手，没有提及包含表演者的艺术表现。

② 乔治·史泰纳（Georges Steiner）在《真实的存在》（法文译本由嘉里玛出版社于 1991 年出版）一书中想要阐明的恰恰是这一思想，他推理依据的认识论前提和我们的前提不尽相同，甚至大相径庭（这同样会令人愉悦）。

③ 译者注：基督教节日。

效应的具体经验进行定性的一种方法。表现性指代艺术事件（l'art-événement）、艺术生产（l'art-production）和艺术生活（l'art-vie）。（在艺术存在的前提下），表现性是稀缺的、脆弱的、短暂的。在某种程度上，它是直接的，它和某些艺术——如单纯的话语艺术或者绘画艺术——直接接触。但是在某些艺术中，易变的、短暂的表现性在接受者一方看来同样直接简单，它和 P（/）→R 的基础图式结构产生了错位。很显然，它们是和表演者相关的艺术[①]。我们可以把作曲家、剧作家、导演、指挥家、舞蹈家、演员、音乐家和舞者之间的指令置于一旁，它们可以直接通过可逆性交换和话语被分析：我们可以把它称为"前表现性"（pré-performance），在这种"前表现性"中出现的不是艺术化机制框架内的接受行为，它属于档案式接受，因为我们面对的是一个话语系统，一个严格意义上的信息符码系统（在一个连接轴心上存在着极端具体化的符号，在音乐和舞蹈艺术中就是这样的）。它与在音乐和舞蹈中（例如，男舞者出现在女舞者身旁，用身体表现出他的欲望，女舞者将他推开）出现的被称之为逆话语化（para-verbalisation）的现象也没有关系。在这种情况下，我们可以构建出一个与话语表现等值的施事图式，然而，类似的话语性图式无法清晰地表明正在进行中的芭蕾舞的经验性施事结构；包含了多个言语交流领会（saisie）的戏剧图式同样也无法清晰地表明事实上的舞台施事结构。

为了更清晰地阐释这一问题，我们将为表演者建构一个具体的施事结构。在存在位移变现性的艺术中，存在着（经验层级的）生产者施事键位代表（délégation），我建议用下列图式对它们进行格式化：P0－P1+，我们将之读为 P0 到 P1 加。在这个关系中，P0－P1 的连接或者联系指演员的两个施事角色的互补性和分离性：动作或者编排的完成者（P0）、表演者（P1），+表示演员身份潜在可能的更为发达、更加绵延、更加复杂的代表。例如，在索丽莱维特（Sol Le Witt）一号项目系列（set A）[②] 中，我们可以发现多个和 P1 同质的，可以用来阐释（构建）作品结构化的生产者行动体。

在戏剧或舞蹈中，演员或者舞者承担 P1 的角色，他们通过身体体现这一角色：身体部分地或者全部地构成了社会现象，就像在绘画中，绘画经验根据画作的角色和功能（通过接受者的目光）构建起艺术化的经验性。这一过程实现了两个基本的施事键位：被代表的生产和接受行为本身的对象。在声音艺术

---

① 请参考"施事文体学"一章中的第一部分与此相关的符号化的思考概要。

② 米歇尔·舒尔茨在《新符号学行为》（1995 年第 41～42 期）中按照符号学的观点对它进行过分析。

中，我们假设处于一个音乐的艺术机制的接受行为中，我们也可以遇到演员的P1和P0分离的情况：这里的P0是作曲家，P1是音乐家。从施事性的角度看，P1和P0可以重合，这一特点也揭示出这些范畴的施事属性。P0是编排者，该编排处于社会客体状态。它并不处于强势的态势，如果没有附加处理，那么它无法实现艺术化：只有通过表演者（P1）生产性的活动才能实现其物质化过程。一般而言，除了在接受行为中有强烈的情感化介入的情况，音乐艺术的经验性并不是由音乐表演者的双重施事功能构成的（在戏剧和舞蹈也是这样），该功能完全被它所承担的、被代表的生产者功能遮蔽。

然而，在声乐[①]的例子中，音乐的实现（被人听到的人声）和歌唱者的身体之间有融合（混淆?）的趋势，歌唱者这个时候被看成了潜在的戏剧表演者。

通过以上提出的各种理论，我们考察了一系列涉及实施性文体元从话语艺术到非话语艺术符号结构的可移植性的问题。其前提是我们处在艺术化已经实现的经验中。目标无法对任何过程进行证明，所以，能谨慎地提出可移植性的限度，揭示诠释系统的真实性，我们就满足了。其目的是在话语的基础上构建可行的、普遍的跨符号学，我希望我们能对艺术机制接受行为的条件的图示化有更加清晰的认识。

---

① 音乐理论家和美学专家肯定对声乐进行过大量研究；我们可以阅读达尼埃尔·科昂（Danielle Cohen）和列维纳斯合著的《舞台艺术》（法兰西科学院出版社，1992年版）中的《二十世纪声乐中的身体问题》这一简短而富有启示性的文章。

第五章　拟像－身体

现在，我们将进入对艺术效应进行思考的（至少是表面上的）新领域，这一领域在某些人看来是淫秽的、滑腻的甚至是不可靠的（这有可能是软肋）。然而，它是一个联系的整体，一个线条趋合的建筑物，尽管它有些自相矛盾，但是我仍然坚定地希望它没有被终结，也没有被固封。即使在分析结束时我们会处于无法接受的边缘，也仍需要耐心来衡量这些背景性线条，包括它们的意义、关键和趋同性。

我们现在就进入这一领域吧。首先我们收集了一些出现在前面章节的分散的指示（indication），它们大部分不为人觉察。大部分指示的出现可能不合时宜，或者只是模糊地出现过。总体而言，指示可分为四类。最有意义的指示在推理阶段就出现了，它们属于快感型（jouissance）指示。我们需要深入阐释这一概念。这个概念是在对文学性（或者文学化）机制进行解释的时候出现的。在此我想以上一章末尾发展起来的话语具体理论为基础，斗胆对这一价值在普通艺术效应中的普遍化特点进行阐释。我介绍过，这一（接受的文学性艺术化）机制的衡量方式和符号是明确的，它们和其他要素有机地联系在一起，从而启动了该机制的评价机制（mecanisme），这些要素就是（对文学化过程的）三个测试手段，最后一个测试手段是对行为（acte）的测试。我曾经提到过一种双重行为，它构成了内部性参照的指称（désignation）：在发送过程中，它体现激发性（excitabilité）；在接受过程中，它体现敏感性（sensibilité）。这一行为会通过某种方式在快感效应中得到充分的衡量。我知道，这种看法有些笼统、夸张，这样会形成两种互相矛盾的方法。作为艺术效应最高理性[①]的快

① 在后巴尔特思想中，和该思想对立最严重的思想不是来源于哲学，最纯的深度哲学——如柏拉图和列维纳斯的思想——认为该思想中有不幸的恰当性（justesse），但是文学史学家首先通过社会意指性的厚度来认识艺术实践。社会意指性强调的是历史嬗变［我们会在埃莱娜·马尔兰（Helene Merlin）的《法国十八世纪的文学和受众》（美文出版社，1994 年版）中看到一个关于话语的非常聪明的立场］，其中不存在矛盾，但是存在着（互为补充的）异质性。我们最好清楚这一点，以免造成混淆。

感，不会萎缩为一个基础性的概念。快感不是愉悦（plaisir），即使它以愉悦为起点，甚至有的时候也包括愉悦。快感接受痛苦，有时候也会带来痛苦、忧虑、忧郁和忧伤，这正是一直延续到18世纪的古典诗学完美地发展起来的理论，它是德国悲剧（Trauerspiel）理论①的精髓。我们可以看到，在忧伤的快感中，对（最为重要的）普世的文学性艺术的理解得以完成，就像一出忧伤的舞台剧。然而，在某种程度上，快感伴随着惬意、愉悦，同时也伴有令人揪心的恐惧和忧伤。心理分析家比别人更能清楚快感的内涵②，它们认为快感超越了愉悦，存在于剥蚀性的错乱和使生命深处悸动（这是一种让人渴望的悸动）的震撼中。衡量在这样的快感中完成的行为，需要和谐地联系另一个辅助思想：艺术。通过这样敏感尺度衡量的艺术效应，以及被接受的作品，三者在严格意义上和这种效应所产生的经验是等值的，即艺术是生产-事件，或者（从艺术的角度看），它什么也不是。

面对产品，面对客体，我们会产生快感：快感只能产生于生产活动的内部，产生于特殊的体验-作为（vivre-faire）中。事件犹如一场喷发，这一思想意味着快捷、脆弱、强烈、短暂、剧烈和虚弱——我探讨的是在快感的基础上，被人体验到的事件。

目前，我们不会按照这一思路继续深入下去，我认为大家已经发现，该思路和我们在前几章发展起来的某些思想具有一致性。

我们在这里需要回顾另一个曾经顺便提到的观点，它应该和目前的思考联系起来，即认可（connaissance）和确认（reconnaissance）。这两个观点非常重要，其自身却并不重要，甚至很平庸，然而在将各个概念联系起来构建自主模式的时候，二者的重要性就凸现出来了。至少从亚里士多德开始，艺术和认可之间就已经建立起关系；从菲利普·哈蒙开始，艺术和确认也建立起关系，这都很普通；在它们之间设计一种连接，它们阐释艺术符号学的真正意义也同样简单，它们具有晦涩的平庸性。最困难的不是理解亚里士多德的艺术和认可

① 我们可以阅读W.本杰明的《德国巴洛克戏剧的源头》（1928）[法文译本于1985年由弗拉玛丽翁出版社出版]，同时大家也可以参考有关这一根本问题最新的、最全面的文章——《德国巴洛克悲剧》（《十八世纪》第189期，1995年10~11月号）（由J. M.瓦朗丹指导）]。

② 这和弗洛伊德的普通观点没有关系，大家可以阅读让·梅内夏尔论述怀疑和快感亲缘性的《沉默，人们怀疑……》一文（《在大学里的心理分析》，法国大学出版社，1992年版），此外，还可以参考《关于艺术和心理分析的访谈》（A.贝尔热、A.克朗西埃、P.利科尔、L.-H.鲁宾斯坦，穆敦出版社，1968年版）。

的接近关系，而是对它做出认可。亚里士多德的观点[①]和模仿（μίμησιζ）的思想相关联，它通过接受者的认可来解释艺术带来的愉悦，认可来源于接受者的认知过程，认知过程促使人与物质客体或者心理客体的明显构成进行类比。菲利普·哈蒙在认知过程中补充了人在多种艺术实践的社会嬗变中对所遵循的文化模式的辨认。我们承认这些观点具有强大的诠释功能（尽管其中也存在着二次诠释的问题），但是，我们无法猜测出认可一确认/愉悦之间的连接是如何建立的。

也许，愉悦总体上融入了对快感的感知中，成了快感定义性的组成部分；快感超越了愉悦，所以这种看法具有真实性。在事件一快感的构成中，认可一确认是瞬时的闪电，时间中须臾之间的闪现（fulgurance）。毫无疑问，我们应该继续解开这个绳结，尽管我们认可它的同质性，但是这个问题目前还不明朗。可供借鉴的工具有施事文体学和文体元的相关理论。文体元理论引出了类属文学性文体元规则，它牵涉到确认一辨认（reconnaissance-identification）的过程，这样它把“重写”（réécriture）这一普遍文学性的重要文体元引入机制中来，从而触发了身份侦查（détection identitaire）程序的启动。一般而言，所有文体元的构成，包括最特殊的文体元的构成，与定位（réperage）机制的启动互相关联，定位行为在文体元的确立过程中完全实现：文体元的构成过程就是在确认一辨认的过程中实现愉悦的过程。我曾经反复强调过 α 发送者行动体非施事性的理论，在 α 发送者行动体对 α 接受者行动体——阅读市场[②]产生发送行为的时候，上述理论会在生产行为的表面（surface de la production）和整体的接受元素之间建立起亲密的关系，生产行为的表面由文本的话语交换构成：在对这种亲密的确认（reconnaissance）感知过程中，会产生一种自然的、自发的满足，无论这种确认的形式如何，都会对参与式接受的心理倾向做出暗示。

最后，我们需要考察施事文体学的图式化，这是一个关键点。图式就是图式，符号学就是符号学，对模式的解释也只不过是在对阐释诠释性抽象结构的（这里指的是符号学[③]）多种方式中的一种具象化的选择。我们选择的用来指示主要施事键位的术语暗喻功能很弱，它们是从社会一物质领域借鉴的对抽象意指过程进行阐释的术语。

---

① 和往常一样，我会自由地评述、探究和我的理论相关的理论。亚里士多德在《诗意》中（第四章中第 48 页第 10～15 节中）对艺术愉悦做了解释。

② 大家可以参考上一章末尾有关对话语理论针对非话语艺术体系可移植性的相关论述。

③ 从严格意义上讲，应该说是解释学符号学，这无疑让人更加难以接受。

这样，这些术语至少具有了某种附带语义的意指性；这些术语的运用伴随着一个极其精确的意指过程，我们运用的一整套表达性、解释性术语和我们试图理论化的诠释结构的符号学属性之间存在着默契。此外，在我们使用的词汇－描述性材料的构成中存在着语义同位性和难以回避的重合。这些材料有什么特点？首先，在图画的层面上，它们是具有导向性的箭头；其次，在水平层面上是对称的键位，其中一个键位是另一个键位的目标[①]；最后，在词汇的层面上，我们使用“发送行为，发送者，发送”—“接收行为，接受者，接受”—“生产行为，生产者，生产”—“激发行为，激发性”—“市场”，我只提到了经常使用的术语。如果我们想脱离背景构建起该系列的主导的同位性，我们会在两种层级（经济层级或者性感层级）面前犹豫。本书的整个推理背景并没有对这一问题给出明确答案，我们每次都是在推理的背景下运用这些术语，推理过程把它们引向了另一个（第三个）层级。然而，我们无法排除对这些术语共性的印象，这种相似性在对术语本身的考察时更加明显。从词汇样本的角度看，相对于通过语言学进行文本分析的普通理论化，许多批评家对这些术语做出了负面的评述，他们的理论建立在一种语义附带的具体的诠释基础上，即性感层级的诠释。我们无法对这种诠释做出反驳，我将一直接受这种诠释方法。为什么要以词汇系统的性内涵为借口挑战风化的极限呢？首先应该回答两个问题：为什么这些性内涵会比理性讨论中的暴力争斗的内涵在道德层面上更应该受到谴责呢？这些性内涵是如何破坏思辨的纯洁性的呢？

很明显，我们无法做出回答。这样，施事文体学的词汇和象征具有了强烈的性内涵，甚至，它们每个个体都具有了确切的性内涵。这并非偶然，也无伤大雅。

最后，我们不再建构支离破碎的体系，而是注意一种趋势或者企图（tentation），它会和上一章结尾部分的思想越来越接近，即对艺术品、躯体（corps）的定性。这里不考虑所有的艺术化问题，而不是对客体、物件、生产行为或者艺术经验的指称。对躯体的定性会引出两种价值：话语主题的指称价值和在此组织的解释学中的谓词的价值。在涉及躯体的众多词汇场域中，我们选取一些适合推论的词汇：“生命，活着”—“不稳定，脆弱性，死亡”—“性征，私人生活”。这是按照理论化轴心导向的选取原则选择出来的词汇，随着理论化的进行，我们将对这些词汇做出补充。有关躯体的词汇在表面上无疑

① 总之，在结构的最基础层级中（在施事分层中，越往结构的高处，可逆性越强），或者在非话语艺术的普遍结构中，这个规律是适用的。

与我在前面提到的施事文体学的众多词汇有着不同的运作方式。躯体这一术语每次出现，我们几乎都把它当成是对艺术经验实体的指称和定性，它无疑具有明显的暗喻价值，在指称功能上没有任何含糊之处，但是它的指称功能是通过具象化的三棱镜凸显出来的。这样，这一词汇在使用中就起到了信号作用。我们可以认为：它指明并总结了符号学分析的各个主要方面。

为了我们可以进行更精确的深化理论分析，对思考的视野和普遍意义进行更好的定位，这一序曲是必要的。通过分析，我们将会清晰地了解该理论的真实性，以及该理论在逻辑上的某种内在的必要性。

我们说，也许存在着一个躯体，这个躯体只是一个词，这个词在使用上只具有暗喻特点，这涉及暗喻性躯体。这是一个疑问，也许是个问题。这一疑问既不简单同时又很危险。因为我们处在一个矛盾的境遇中。一方面，我们刚才简要介绍的整体内容强烈地限定出一种同位性，该同位性的转义效应很弱，这是因为它自身的反复性（itérativité），它的语义倾向（prégnance sémantique），它过剩的强大能力；在这样具象化的符号系统的认识论意义内部，没有任何寄居性的诠释要素，同样道理，在这样的系统中，在通过对性的等级（ordre sexuel）或者亚性的等级（Para-sexuel）进行的深化诠释中，也不存在任何寄居性诠释要素。另一方面，躯体似乎和图像（icone）[①]一样，象征着整个系统的意义，借助于躯体，我们实现了一个在语义价值上相反的生产行为。我将这个过程称为暗喻性运用的显示（affichage），它引发了诠释行为的动荡、排空（vidage）和去势（chatrage）。我们被围堵在一种紧张关系或者矛盾（这一点也不严重，我们应该充分考虑到这一点，而不是掩耳盗铃地回避一个端点上出现的抗阻）之中。

总之，普通诠释项[②]（interprétant）的提法具有适切性。它受到躯体图像型辐射的调节，适合于我刚才解释的系统。在具体的诠释路径上，在前结构化阶段，这个诠释项无法对理论化中的全部架构中的各个方面进行图式化。躯体诠释项的功能就是对施事结构进行图式化，施事结构构成了系统的脊柱，也包罗了和艺术化相关的各个程序。

我们假设系统中存在着性感化（sexsualisation）；我们还应该严格地界定

---

① 在皮尔斯的符号学中，图像符号具有特殊性，它可以对所代表的事物进行提喻式的再现，图像符号同时是该事物的样板式的组成部分。在此，我按照北美地区第一个符号学博士点的奠基人，也是皮尔斯符号学的最重要代表人物之一的米歇尔·范申戴尔（Michel Van Schendel）的写法，在 Icone（图像）上面没有加重音符。

② 对皮尔斯而言，诠释项代表符号认知活动。

该术语的含义，因为这一思想本身是淫秽的，我们将试图通过步步为营的方式进行推理。首先，我们可以预估一下理论推理的风险。在对符号学建构的诠释中，如果我们观察到表达要素无可争辩的性感化，如果这些要素会激发各种不同的反应，我们最好将性感化分析坚持到底，并通过将该术语的认识论内涵推演到极致的方法来对它的意指性进行测试，这样，我们就能看到一个清晰的轨迹。

快感就是这样产生的。快感是接受中对行为（acte）最高级的感知，对接受（在接受中不存在被动性）中行为的高级感知应该根据理论诠释中的认识论条件进行延伸，（对话语艺术而言）它可能延伸至文学化机制的极高端点，也可能延伸至已经实现的艺术化机制中（对普通艺术而言）。我在第三章中对文学性机制进行阐释时，曾经重点强调过施事升级的渐进性，从理论的观点来看，这意味着升级感知的渐进性。在我看来，这种渐进性构成了我的分析方法的基本参量。我同时还提出过一个难题，我对此完全肯定。为了对著名的第三测试（行为）进行评估，我们可以按照渐进性来对其进行逻辑性评估，也可以根据客体和接受条件的多样性，相对于某个既定的标准，通过是/否进行评估。我们假设一种艺术化最大限度的被接受，在这种情况下，我们能感受到对快感的感知。

我们无法对快感的程度做出度量。正因为如此，我认为既不存在伟大的艺术，也不存在渺小的艺术；既不存在精英艺术，也不存在大众艺术；既不存在知识分子的艺术，也不存在普通民众的艺术；既不存在真正的艺术，也不存在表象的艺术；既不存在前卫的艺术，也不存在次级艺术。同样的道理，我们也无法推理出成功的艺术和复杂艺术的区分，我们更不可能划出艺术和非艺术的分野[①]。快感是不存在尺度的。

对于感知到快感的人而言，快感可能是存在的，也可能不存在；这里，我们也许还要接受感知强度的渐进性：快感的趋势意味着它没有尽头，没有边际，没有比例。这样，对快感的感知和生物性感觉产生了共鸣：它们都是生命的运动，即躯体的生命。然而，生物性感知是怪异的，甚至是出奇的，从医学

---

① 一方面，在第三章中，在谈到文学化测试和不同文学性文体元构成的启动问题时，我曾经解释过，在文学化机制中，不论是何种文本客体，只要艺术化的程序被启动，艺术化一定会完成。另一方面，很显然，这些观点和传统的经典美学观点针锋相对，后者将艺术固定在艺术和真实之间，艺术和它所再现的客体之间的关系上，它同时注重受众的条件，进而对各个标准暗示出了形而上的和宗教式的根基。[请参见皮埃尔·妮科尔（Pierre Nicole）：《真美与它的幽灵》（尚皮翁出版社，1659 年版），贝亚特丽丝·吉翁（Béatrice Guion）将之再版（尚皮翁出版社，1996 年版）]。

的角度看，它则是反常的。以上正是我在这一怪异的话语中试图要表达的内容，我的话语像是撕裂的火苗。对生命的感知并没有完全处于生命的状态中：它或超出，或不足，或处于无序中，它就像毒品，处在凹陷处，或者位于深渊的谷底，或者正好相反，它是超乎云端的极乐。在位于极端的边缘，它与死亡有关，它是一种绝对的眩晕。

这样，我们应该意识到，艺术是鲜活的，艺术不仅仅是生活，它只有在眩晕的感觉中才能被感知为艺术。司汤达的名言“在观察中与极致的美的水乳交融”所要诠释的正是这种感觉。这不是一个与美①有关的问题，我在此提前提出布尔克（Burke）的极致的思想——极致必然是对极致的感知。我们应该将这些观点与一个世纪以前齐美尔（G. Simmel）②的明智的思考结合起来：在艺术中，“所有的内容都是构建纯美学价值的纯粹的手段”，在绘画艺术方面，画家的作品“是他自我内视行为的完成，是其感官内部召唤纯粹的单纯的实现；在艺术中，各要素在极端偶然的和谐中与透明的强烈的感官相联系，艺术给予我们的快乐和轻松都源于此……它来源于生活，艺术的发展来源于生活的冲动”。这样，艺术感觉的内在性就属于生物、生命的层级。这不是一种暗喻：事实上，这是对艺术感知的经验性维度的指示。

从接受理论的角度看（这并非齐美尔的兴趣所在），上述的哲学性评述激活了艺术效应的活力，使人产生了冲动的、无法抑制的、针对自我的、极乐的和无边的感知。我们看到，这种接受行为不会萎缩成一种某些理性英雄主义过度诠释的接受极单纯的被动性。

认可和确认就是在这种关键的感知内部实现的，这种感知是空灵的、纯粹的、物质性的。在这种条件下感知到的快感（我无法对这种快感加以定义或者度量，因为它是在度量的极限中实现的）附带着认同的感情，认同的感情滋补着、装饰着快感，二者的关系犹如思想对于客体，欲望对于拉丁悲剧，神灵对于享见天主的视觉（vision béatifique）的关系一样。它涉及直觉层面的认可，在它身上，胡塞尔特点超过了伯格森特点。被感知到的开放的秘密犹如揭开了面纱的亲密感情，透明性在难以超越的坚定视觉中展露无遗，这种视觉是圆满的自我行为。在冲动性的感知中，认可和确认的感动必然会让各个标准产生错

---

① 关于这一主题，请参见《接受的方法》（G. 莫利涅与 A. 维亚拉合著，法国大学出版社，1993 年版）的第一部分。有关极致（sublime）概念的历史渊源，对于 18 世纪之前的美学思想，我们需要参考勒库安特（J. lecointe）的《理想与差异》（德罗兹出版社，1993 年版）和高耶（Fr Goyet）的《“共域”的极致》（尚皮翁出版社，1996 年版）

② 《论康德哲学》1922 年。法文版收录登在《现代性哲学》中（佩约出版社，1985 年版）

乱。这是通过冲动的理解行为产生的感情。

我们可以在上述评论的基础上再补充一点。这一接受行为的快感，这一作为快感的接受行为——这一突发的甚至让人不安的、总是多少有些神秘的快感在重复中不可阻挡地召唤着快感自身的发展。重复具有宽泛的意义。这里也存在着最为物质性的重复。我们已经见过，接受行为艺术化的一个经验性特点就是经验的可接受性，我们可以随心所欲地多次阅读。这样做有两种可能，要么是为了突出对文学性机制的感知，要么是为了再次启动对快感的感知；对所有的艺术而言（我们可以回来再看，再听）都是如此，对于消遣性艺术[①]的不同层级而言也是如此。重复具有了在系列中寻求新客体的形式，这样就造就一种生产－消费的无限的高效的螺旋结构。

另外，还存在着派生接受，它是对继续性的深入，也是观察的效应。当我们读完《新爱洛伊斯》《醉舟》或者《情人》，如果处于机制的高端，我们就会产生这样的印象：我们重新回到地面，从别处走出来，重新开始生活；如果我们停留在《照镜的维纳斯》，或者在观赏博克尔、康定斯基的绘画，我们的眼中不再有其他走动的参观者，我们不再能听到他们的脚步声、他们衣服的窸窣声，这种状态一直持续到我们结束观赏。当再次来到博物馆，我们脱离了这种状态。大家也可以把这两种方法应用在音乐上：如果我们反复聆听《死神与少女》，就会产生听觉重复和它无限延伸的感觉，久而久之，听者似乎持续地生活在另一个乾坤中，过着另一种生活——他生活在天际。我们可以从中得出两种类型的结论：第一种类型就是这种受到渴望的、已经被体会过的、给人带来幻觉的重复打破了两个乾坤的界限，至少是两个象征化的世界或者两个客观世界，艺术使我们对这两个世界的体会截然不同；我们应该思考其中的一个世界——彼岸的世界。另一种类型，如果我们把注意力集中在正在出现的重复上，我们则无法忘记，这也意味着它是正在被体验的重复。我们可以不间断地反复阅读；可以在画作前呆若木鸡，流连忘返；可以只在舞者停止舞蹈时才开始想象；可以反复地聆听同一段音乐。很显然，这种假设不太可能。但是这正是无边的快感的极限所在，这一极限在任何情况下都无法企及，但是它不断地萦绕在我们身边，犹如它不可能实现的可能性一般。在身体上不具有可能性，从社会的角度看，也不具有可能性；但是这种可能性近在咫尺，它已经被人预感到，成了大家的梦想。艺术经验的边界就在毒品和死亡的效应中浮出水面。

---

① 对于那些相信这一具体性的人而言，这无疑是别人的艺术，或者说是自己耻于承认的自我的艺术。

我们需要再次重复，我们也许已经临近了艺术的边界。

重复行为勾勒出了一个艺术效应的基础人类学形象，大家知道，事实上这是一个非艺术经验的构成性形象。

它至少涉及另一种经验，这种经验自身成了整个人类学基础的、构成性的内容。因为从深层意义上讲，对重复[①]的分析牵涉到对重复无意识性（wiederholungzwang）的分析，我们通常把它理解为重复的强迫性（compulsion de répétition）。在推理过程中我们再一次遇到了弗洛伊德的某些思想，这不是偶然的。重复无意识性的德语表述得更加清楚明了，它和我们刚才分析过的无法停止性（inarrêtabilité）有关。从表面上看，它具有和对（艺术化）机制的高端的感知中的升级程序同样的推动力，至少，这在该概念持续的维度中是成立的：通过它，我们可以感受到推理工作的阻力，习得程序的抗阻性和接受活动持久的特点。在我们看来，在重复冲动的限制与艺术的生产－消费的无法满足性（inasouvissabilité）的维度之间存在着联系。只要对快感鲜活的感知还持续存在，这种无法满足性就永远不会结束。接受永远都不可能饱和：行为（acte）不仅能够，而且也应该无限制的重复下去。

重复的冲动是艺术体验[②]的重要组成部分，谁能在重复冲动的思考和列维纳斯就爱抚进行的思考之间看到同质性呢？大家都熟悉列维纳斯多次就这一话题发展起来的令人记忆深刻的评述，一方面，他把爱抚当作认识他者的一种方式，把爱抚的对象限定为绝对的相异性（altérité absolue）（爱抚来自异性：根据列维纳斯的看法，爱抚最好是来自于女性），同时他也认为爱抚的对象具有绝对的相邻性，它是主客体之间极端的温柔，是被靠近的亲密。另一方面，爱抚是无可满足的欲求，它没有边界，永不停息，永远无法触及，无法满足；它同时是非客体性质的；它只是单纯的活动（activité）。

爱抚永远没有尽头，因为它没有任何指向：它在自我中充分实现，在认可、确认的完整的、即时的、明显的陶醉过程中完全实现。

如果我们将上述要点进行概括的话会发现，我们正好面对情欲机制——至少面对着情欲的概念——接下来我们将其展开来分析。

---

① 语言学家也在关注重复，特别是玛德莱娜·弗里德里克（《重复》，德古意特出版社，1985年版）；我本人也多次从修辞学的角度论及重复，我认为它是最强烈的修辞格，我在《法兰西语言》杂志（第101期）上发表的《修辞格现状》中对它进行过全面论述。

② 这里的用法和我们目前为止的分析中运用的艺术体验不同，当前的运用更具理论性和概括性，我强调这一点，因为我想把艺术的积极感知（被体验的艺术）和死亡的艺术区分开来，死亡的艺术就是我们通常谈到艺术时，艺术所处的状态。

对行为（acte）的性感化是艺术化测试的象征性的、见证性的组成部分。在某种程度上，它依赖于情欲模式的理论。这一理论的深层问题肯定会涉及二者关系真实的意指性，我们先只提出几个方法论层面的要点。如果我们做一个回顾就会看到，我在前面所阐释的艺术化符号学的主要内容——特别是和话语艺术相关的内容——适合于情欲化阅读（lecture érotique）。在本书的前一部分，我构建起一个双重的理论轨迹，一重是借助符号文体学的术语构建起来的，另一重则是借助于情欲机制[1]的术语构建而成的，这样推理不是出于偶然，只是为了导出对爱抚［很明显，我们可以在此基础上将话语传动（l'entraînement du discours）进行普及推广］的指称。我们承认，这一阅读从本质上讲，可以被称为符号文体学话语，它不仅合乎逻辑，受人期待，而且特征明显、强烈。接受理论看起来飘缈、缺乏经验、让人沮丧，甚至先天不足。情欲化阅读打破了该理论的抽象化、理性化，使它重新回到人间。情欲化诠释在其性感特点的参与下，构建起一个全面的模式，它涵盖了整个理论的整体意涵和局部细节；从认知－身体的属性（nature noetique-somatique）角度看，它则会促成冲动型推动力的生机（vitalisme）；情欲化诠释暗示着一种和谐的活动，所以情欲化诠释具有很强的意指性（我们应该检测这种意指性的强度）。《追忆似水年华》的叙述者在围绕阿尔贝蒂娜的身体曲线进行叙述时，它只蜻蜓点水式地涉及愉悦（plaisir）主观任性的想象，深层的、生成性的维度激活了快感的亲密情感，如果我们的理论推理像上述叙述一样，不对深层的、生成性的维度进行严肃思考的话，那么我们完全可以肤浅地将它的魅力比作洛克福尔的奶酪或者新鲜的咸菜：这只是庸俗的玩笑而已。[2]

现在我们来分析情欲的最后一个预设条件。到目前为止揭示出的有关情色的视角折射出了它自身的反射性（spécularité），这是一个事实；情色的所有理论要点都反映出一种弯曲的、凹陷的、特殊的曲线。大家可以借助于巴塔耶（Bataille）的思想（他的思想一个源头来自他思辨性的贡献，另一源头则是他在另一层面上的创新）来对这一概念产生一个清晰的认识。我们依靠自己的分析，对情色所涉及的紧张关系进行视角独特的具体化。我们可以暂时把情色看作性（sexe）和目光（regard），或者性－目光（sexe-regard），或者目光－性（regard-sexe）：它不是被观察的性，而是观察性的目光，或者说是性观察者的

---

① 很明显，这种提法参照了路易·卡拉菲尔特（Louis Calaferte）著名的表述：妇女机制。

② 肯达尔·沃尔顿（Kendall Walton）曾经用极其理性化但又明了的方式对艺术的这个特点进行过阐释（《艺术范畴》，《诗学》1991年第86期）。

被观察的目光，亦可表述为正在观察性的被观察的目光。我们停止这种文字游戏吧。身体的象征、精神的符号交织在一起——它们单独相遇了。

文体元的解释学意义之所以能和情色的紧张关系产生和谐，甚至情色的紧张关系可为文体元提供最好的表达性话语（这一点能从分析的主轴上看出来），这是因为这种情色紧张关系是由施事文体元的图式化（schématisation）确定的。这到底是一种什么样的关系呢？是平行的、类比的、同质的，还是暗喻的关系呢？我不能说它是暗喻关系，对它们关系的确定也存在着过犹不及的问题，如果把它简单地定性为暗喻关系则走得太远。我们很容易建立起一种暗喻性价值（我们前面举过一个相关的简单例子），我之所以要引出性和情色，目的就是为了将艺术快感中极端的、最高的、难以逾越的印象进行最高级处理。但是，这并不是我要阐释的重点。针对这一主题的所有术语，都是为了描述艺术效应的构成性事件一快感（événement-jouissance），这些术语可以等值地描述行为（acte），行为在快感的感知中得到充分实现。

上述的术语也可以直接应用于对性颠覆的感知上。两种感知在极乐的条件中靠拢，二者都存在于前进（avancée）、升级（montée）、敏锐（acuité）三者的渐进的、物质性的过程中。从这一意义上讲，我们面对的只是一个暗喻性话语。

但是这一超出限度的暗喻是不是能预言两个主题之间存在的身份关系呢？按照现实的、局限的语言学认知，我们应该予以肯定的回答，因为描述这一经验就得对它进行定性，这种定性似乎就会引出它基本的身份。从另一个充满悖论的角度看，一方面，现实的、局限的语言学以有限性为前提，它从来都没有关注过语言和象征化世界之间的关系。从符号学的角度看，上面的肯定回答没有任何意义。另一方面，（出于各种不同理由）没有人会接受这个肯定的结论。

同时，事实上的推理也能反驳对身份关系的预言，这需要对同质性（同质性和当前的问题关系不大，我们暂且接受这一词汇）及其他术语进行分析。我们现在来检查一下推理核心的核心：施事文体学的图式。这些图式在非话语艺术中受到了简单化、普遍化和极端化处理。如果我们出于理解和测试的目的要对其进行彻底分析，那么分析的基础是发送者行动体侵入了接受者行动体（我只引用话语文体学中最基本的术语）。[①] 我们面对的是一个非暗喻性的诠释：侵入（pénétration）就是侵入（pénétration）。超出限度的暗喻会带来两种困

---

① 我在此进行的不是暗喻性分析，暗喻性分析将发送者生产者与接受者生产者的角色类比为性爱中男女双向的、激烈的关系。这里的“侵入”就是指“侵入”的本身意义，而非引申义。

难，一种比较明显（就像拒绝将美学快感和性快感进行类比一样明显），另一种则更加微妙（在我看来也更加危险，更加重要）。第一种困难在于如何分析发送者行动体和接受者行动体之间的运作，对它的分析只有两种诠释办法，它们都是运用类比的方法进行的：被发送的内容（émis）就是精子，或者孩子。我们还应该对被发送的内容的现象学做出说明：作品是文本客体还是非文本客体呢?

我认为，被发送的内容（émis）不能组成文本的全部，文本超出了被发送的内容，因为发送者和接受者都出现在文本中；确切地讲，被发送的内容既非精子也非孩子。第一个论据比第二个（对身份确认性诠释否定回答的）论据更粗俗：事实上，在暗喻系统的两个网络之间的文化适应等级有多宽，我们在被封锁的诠释中受到的来自非暗喻因素的局限就有多大。眼下就发生了这种情况，被性感化的发送者和受到性感化的对应的接受者受到限定，在非暗喻性的诠释中，我们被迫把发送者设想成阳性的，将接受者设想为阴性的。这种分析有它的逻辑：它在本质上既不疯狂也不反常，因为我们从更细腻的角度看，把发送极设想为阳性的，把接受极设想为阴性的，并不意味着所有的叙述者或者生产者就是对应一位男性作家或者艺术家，也不意味着所有的接受者都是女性受众，所以，这一思想不具有任何暗喻特点，它只为我们提供了发送－消费的阳性观念（即使经验上的社会生产者是一位女性）和接受的阴性观念，即使读者或者观众是男性也是如此。

然而，上面的陈述并非我阐释的要点：我从根本上反驳发送是阳性的，接受是阴性的这种提法。我在这里提到的阴阳性，是没有暗喻性的，只是作为性极的阴阳性。过度的暗喻将使我们的推理走得太远，甚至让我们跑题。

我们现在触及了理论困境，我建议[①]求助于另一类型的诠释，我提议我们的推理从拟像（simulacre）[②]的概念出发。

我认为，艺术的运动、机制和效应组成了性感[③]的运动、机制和效应的拟

---

① 其根据是一个概念性的、词汇学式的推理，诗学功能尽管暂时有用，但是我在构建文学性机制的概念（详见第三章）时将它抛弃了。

② 在众多的相关思考中，我们不能忽略让·鲍德里亚（Jean Baudrillard）的《拟像与模拟》（伽利略出版社，1981年版）。在该作品面世之前，《论引诱》（伽利略出版社，1979年版）也是一部相关的重要著作。此外，乔治·巴塔耶的相关著作也对相关问题具有重要意义。

③ 我之所以经常将性感和情色二词通用，是因为我总是从性感中体会到人性和社会性。

像。也就是说，艺术效应完全是色情效应的拟像，前者仅仅是后者的拟像①。我们保留拟像在异教文化中古老的本质内涵——这是假神偶像（对于基督教神学家而言的假神）；这里，我们不给拟像附加上启蒙运动中被赋予的道德性世俗化的含义；我们会尽可能高效地分析19世纪以后拟像的意义，19世纪以后它被用来指代“虚假世界中的活动（action）和假装（faire-semblant），它在戏剧虚构中被全盘接受”。达尼埃尔·布弗罗（Daniele Bouverot）的评述为我们阐明了一种辩证法或者拟像的魔术（我们不要忘记拟像一词的来源）：拟像可以是，也可以不是它所拟代的事物。但是拟像是存在的，它的存在既虚假又无可争辩，既虚幻又不容置疑，即有虚构性又有经验性——它就像戏剧中的演员，他不是罗德里克（译者注：《勒熙德》中的男主角）本人，但他是罗德里克的化身，与此同时，演员本人也是存在着的。

艺术的快感是性快感的拟像，艺术的敏感行为事实上也是被分享的性爱抚的拟像，艺术经验的侵入就是性侵入的拟像。在情色中增加认可－确认的思想，我认为这是中肯的。为了便于大家理解，我再次援引列维纳斯就（性）爱抚的论述：拟像和被拟代的客体之间会产生一种论据上的自相矛盾（boomerang），以至于我们无法稳定我们的感官——我将就此做出解释。

有人在读到上述内容时可能会对它进行戏谑。为了给这些人提供高难度的推理，我们放松一下，用莫里哀作品中最可怕的拟像者来加以说明。大家对莫里哀的《可笑的女才子》的文本以及对某些文学批评关注的场景耳熟能详，这些场景是作品内的，它具有情节，具有直接传送的优势［在现代法语中，这种情况我们用直播（live）一词］。

诗人特里索丹（Trisottin）在菲拉名特（Philaminte）、阿尔芒德（Armande）和贝里斯（Bélise）三位女才子面前朗诵他著名的十四行诗，她们倾听、享受、评价着诗人的作品，诗人同时还面对着第四个女人亨利埃特（Henriette），她看上去不是“才子”，她似乎不倾听，不享受，也不评论。三位幸福的女才子都是知识分子，也是莫里哀挖苦的对象；她们全面地参与了社会交际。在真实的演说动作中，在这样活跃的文学话语中，女才子接受者们也不会处于呆滞的状态。我们接下来让纯粹的美学批评（如果它可被视为批评的

① 拟像一词最精确最明了的词汇学定义来源于达尼埃尔·布弗罗的《文体学、语言学和符号学的轨迹》（出自《词典学和词汇描述学》第二卷，法国科学院研究中心，《博学系列丛书》，迪迪埃出版社，1992年版）。

话）和人物的引言说明问题，我收集了出自女才子之口[1]的话语指示：

> 我感到我欣喜的心已经悸动不已——还是缴械吧——对我充满了魅力——啊！如此的温柔，求求您，给我呼吸的瞬间吧——求求您，请允许我们崇拜您——这些诗句沁人心脾——让我们心荡神驰的难以名状的东西在流淌——对我来说，这是一个叫人大开眼界的地方——我已经心生爱意——啊！啊！我不能自已——我心旌荡漾——我幸福得死去活来——您被无数温柔的战栗扼住了心扉——精彩的一笔——全篇上下让人陶醉——我们听到的只有美好的事物——这是散漫玫瑰的小路——阅读中充满了兴奋。

听到这些对话，我们犹如感受到欲望高潮的代替品。要感受到这一点，我们只需要重视词汇的语级、情爱的暗喻、相邻的集合产品、语言的抑扬顿挫、情感表达的话语内部符码就可以了。女才子们似乎就是接受者，当然，亨利埃特除外，因为她尽管身在现场，但是却没有和其他三人同样的经历，她们面对着同样的客体（诗人）。这些听众接受者用不同的社会信号做出回应：表达感情的评述言语、肢体活动和纯心理表现。她们作为接受者，完全是在非常情色化的机制的运作中进行自我表现的。

作为对话语的侵入的回应，她们在重复前、重复中和重复后做出了身体上的回应，这都发生在官能性的身体－心理的兴奋过程中。

有人会反驳说，这是漫画式的讽刺，通过这些行为，女才子们受到了挖苦，因为她们是知识分子，在她们身旁，我们看到亨利埃特冰冷地待着，然而，她和她们处于同样的社会境遇中。剧中的另一个角色克里萨尔（Chrysale）在引文之前的文本中，曾经反对过这些知识分子们。他的言语的维度具有公开的、有意识的、深刻的躯体的特点，而不是任何人物的代替品（是的，我的躯体就是我自己），他通过讽刺的手段贬低了文学趣味。然而，这只是对贬损的论据性的实用的用法，它与中伤没有任何关系。我们需要对它的人类学基础进行观察。讽刺在可怕的导向（orientation）的影响下，将隐藏在文学接受中的机制推向了极端，使之裸露，从而解开了该机制的面目。

我希望刚才轻松的分析可以使大家耳目一新，现在让我们再次回到拟像的问题上，进一步探究它的可塑性（plasticité）。在艺术感受机制的高端，肯定

---

① 在施事文体学中，这应该位于第二层级（这符合戏剧话语的施事模式）。很显然，我们需要增加Ⅱ1、Ⅱ2两个分层，当特里索丹的话语出现时，这些作为听众的沙龙贵妇在另一个层级上完成了接受行为。总之，我们处在话语施事页层结构的内部。

存在着生产键位的活动对接受键位的真实的侵入。但是这种侵入在实际中既不体现出被动性，也没有单向导向的特点（正是因为这一特点，我们需要一个强烈的拟像理论）。接受极会对生产极发出主动的、激发性的和限定性的行动，使生产极继续保持生产活动。如果没有接受极的激发，发送极将停止发送行为，不仅如此，生产行为一旦被激活，接受极会继续在艺术的情感机制中给自身发送具体的、物质性的活动：接受极也自我侵入。它可能侵入生产极，同时也产生一种适合自身的动态运动。这一点在我的理论中也占据了重要地位。我们可以设想一种双向的侵入。如果我们试图在保持理论可行性的同时，将该理论的内部逻辑推向极致的话，我们做出这样的设想：发送极[①]受到激发开始生产活动，它在一个有待限定的空间中膨胀、延伸、增长——这一生产活动在侵入接受极的同时自身也被侵入。这样就出现了一种融合－侵入（fusion-pénétration），一种侵入它者同时自身又受到侵入的融合（fusion pénétrée-pénétrante），该融合调节、限定着艺术产生的目眩（vertige）。这一双向紧张关系，在双向的快感目的中，在米雷耶·索尔格（Mireille Sorgue）的评述中被表述出来，他的文字本身就像艺术[②]：

> 为了愉悦，“为你的快感本身”，也为我的原始的快感而创造……为了让你的快感提前着色，和谐，延续……我有些写作的欲念不是为了生存，而是为了生活。我会像做爱一样去写作。

如果我们对与 α 层级[③]相关的具体化做个回顾，我们就会回想起 α 发送者行动体的非施事性（non-actorialité）：它涉及 α 接受者行动体阅读市场（我们沿用话语分析中的术语）的发送行为。我前面提到的侵入他者同时自身又受到侵入的融合（fusion pénétrée-pénétrante）会受到一种特殊的激动情感的激发：这是因为，至少在两个极点之间存在着部分的施事可能性；从严格意义上讲，它与我前面提到的参与式接受[④]可以共用一个图式（我们已经分析过参与式接受对所有文学化的重要性）。我们一定会遇到一种被性感化的情况，但是该情况并不是凝固的、男性支配的和有毒害的。最后我们会将其理解为对各种理论立场[⑤]的讽刺性推理过程。我们会根据自己的气质，从中看到同性恋的诠释

---

① 我现在论述普遍性。

② 《情人》（阿尔班·米歇尔出版社，1985 年版）。

③ 参见第二章。

④ 参见第四章。

⑤ 对该性感模式稳定性的破坏的一个重要教学优势就是，每个人都可以对性感有自己的理解，我们至少介绍了三种相关的理论模式。

项，甚至是自我性感（auto-sexualité）的诠释项（它既是对自我的性感化，同时又与“我爱抚”截然不同），抑或是赫耳阿芙罗狄蒂式（hermaphrodite）的同体双性的诠释项，也可能是自反性（réversibilité）的诠释项 。

很明显，也许只有拟像的观念可以让我们通过非暗喻性的、非递减性的主轴思考这一解释学。[①]

通过赫耳阿芙罗狄蒂式（hermaphrodite）模式所做的分析肯定会有其优雅的一面。我们可以轻而易举地利用与之近乎同义的另一术语，将它依附于同体双性（androgyne）的模式上（从神话学的角度看，这是个严重的错误。），这样一来，我们就会承认，希腊人对描绘情欲吸引的原始印迹做出了独特的阐释，这种诠释为美学经验中的确认、运动提供了明确的理性支持。稍后我们将会读到一段《马尔多罗之歌》中的著名片段，它的主题化令人激动。

在距离我们稍近的作家中，阿不丹尔克比尔·卡提比[②]的作品有同性双体的抒情化提示[③]，读者不可能对此漠然处之：

> 从精神的角度上说，我很快地对同体双性的形式做出了补偿，同体双性的形式总是吸引着我对爱的幻景。——这种形式本身对其自身的呐喊与疯狂充耳不闻。有时候，我梦想着一种同体双性的关系，在我面对爱的不幸的时候，让它给我以支持。

这样一来，在对两种语言的实践－消费过程中，卡提比将陌生与亲密的关系变得忧郁起来，一种语言是他的母语阿拉伯语，另一种是非母语的写作语言——法语。字里行间中渗透的怀旧情绪调节着创作－消费的双重行为，它存在于话语艺术的性感化中，我们怎么能对它熟视无睹呢？

对根据可逆性模式创建的诠释项，我们当中的大部分人可能会更加敏感。我们需要做出两个评述：首先，多米尼克·福尔卡德（Dominique Fourcade）在《夸张　表达》中说：“在我们诗人中，至少对我们最优秀的诗人而言，我们是女性。”在对句子身体化的成熟思考中，福尔卡德并没有评述诗的创造，而是注重话语艺术的实践，他特别专注于句子书写这个话语艺术的材料的各种关系。如果我们将他的断言和当前的论题结合起来，聚焦于其男性优越论的特点，我们难以得出任何结论，甚至会在其中看出某种矛盾。

① 从分析性的诗意创作角度看，这一问题和我即将阐释的重复和叙述声音的来源问题都可以参照米歇尔·阿其耶的著作《言语的另一面》（科尔蒂出版社，1997年版）

② 译者注：阿不丹尔克比尔·卡提比（1936—），摩洛哥法语作家。

③ 《双语的爱》（EDDIF出版社，1992年版）。

拟像的思想提供了更多的回旋余地，同时，它也更具恶灵的特点：只要我也为读者接受者假设出一种侵入，那么生产－发送极的阴性化就没有任何障碍（我们假设诗人们处于这一极，这完全合理）。在生产者－发送者极发展的活动中会形成某种矩阵，它将对读者消费者的各种入侵保持开放的状态。就此，我们将会涉及约翰·E. 杰克逊[①]的观点。诚然，他的观点更加理论化，其批评主要集中在文学方面，灵感则来源于弗洛伊德的思想。杰克逊的论述侧重于创作和发送者，明确地提出了一种老生常谈的、基本的问题，即爱神（Eros）与写作之间的联系问题：在通过虚构故事替换母体的过程中，深藏着一个阅读和文学之间的关系问题。作家的实现过程是通过言语的有声内容的情色化而实现的：这里存在着针对书写阶段的旨在实现侵入的性感化过程。也就是说，这里的书写行为是性感的拟像活动，它以性结合的形式出现。我前面提到（话语）艺术化的第三测试时，曾经提出双重行为的概念，这里也可以导入具有双重张力的（性）行为。表面上，这种推理有些极端，但是这样一来，我们深化了最普通意义上的参与式接受图式的意义：如果在某种程度上存在着发送极的阴性化，那么根据拟像的观点，艺术化过程同样可以得到诠释，这一诠释通过接受极针对它所入侵的离散活动实现。如果我们以阿波利奈尔的《若我葬身于那里》为例，就会发现主题化的双重性感驱动：一方面是诗人的创造性勃发（以诗人的死亡为代价[②]），“一枚爆炸的炸弹——犹如一朵盛开的含羞草花儿一样的炸弹——在空间中分崩四射的记忆——（它的）飞溅的血致命地撞击到这个世界”；另一方面是在飞溅的躯体中的情人（情人前面使用了具有普遍含义的定冠词，意为所有的情人或者每次遇到的情人），这一情人是提供给唯一代表诗人卢（Lou）的，诗人本身也是阴性的。（诗人在诗中写道：“在你美丽的玫瑰色的酥胸面前，我满脸绯红；在你的芳唇和血色的毛发面前，我满脸绯红。”很明显，这是被情色化的身体的颜色。）

拟像的理论应该得到确切的理解。它涉及整个符号－施事机制的性感化，它是强烈的、非暗喻性的和含蓄的，符号－施事机制具有符号文体学的特点，它具备事件—行为有关认可—确认的一切特征，可以推而广之应用到所有艺术的艺术化过程当中。这种系统的性感化，不管从整体上还是从局部上，都完全可以解释为拟像：如果不借助于拟像，那么它将显得缺乏连贯性，互相矛盾，

① 杰克逊作品众多，我们可以阅读他最近的一部作品——《在梦的幽暗层面上——伊夫·博纳福瓦写作的辩证法》（法兰西信使出版社，1993年版）。

② 在本章和下一章的推理中，既不会有形象，也不会有具体细节和偶然的巧合。

充满幻觉。在与拟像偏离的同时，一种可塑性会出现，它保持了美学经验的具体实在性，（至少）为被性感化的键位的确认和理解导入了一个系统的可逆性：这种键位的性感不稳定性非常重要，因为它左右着正在构建的模式的最宽泛、最必须、最重要的内涵。在性感化的艺术化行动体的双向活动中，这种关系和功能上的区化最为重要。

通过谨小慎微犹如杂技般的推理后，我们又回到身体的问题上来。该问题在本章的导论中已经初见端倪。准确地讲，这已经不再是身体的问题，而是身体主题、身体姿态的问题①。大家可以简单地回顾前面的叙述。

我们首先来看卡提比的评论②：

> 我从他手上取下镯子（为什么这样做呢?），他一阵悸动，宝石镯子的印痕显露出来：我们看到了肉红色，一种纯洁的美，它自身产生了渴望快感的奇特感情。语言躯体的快感充斥着他进行毁坏的夙愿。

在这部寓托化的小说中，叙述者一会儿使用第一人称，一会儿使用第三人称；正如大家所见的那样，它有时也以生产者的口吻叙述，至少是作为语言的实践者进行叙述；它在细节上对多种幻觉（尤其是残缺和毁坏的冲动）进行了主题化。

有意思的是，这是对身体既全面又排他的主题化，身体在多方面被幻化，对身体的各种幻化都以身体的物质性为基础，寄寓在以身体为出发点的活动形式中。这里讲的是什么样的身体呢？它是语言的躯体。我们可以做出如下评述：在这段文本中，只存在对语言的寓托关系，这是不容置辩的；然而，即使严格的分析也无法排除分析的缜密性。这种表面上的寓托化（allégorisation）必然会引发延续的暗喻化——它超越了暗喻化（métaphorisation）：身体同位性的延续的物质性中依附着一种本质的意指性。语言的表达没有脱离语言，被人理解为身体，它就具有了身体的特点。我们可以从中看到拟像的实现过程。

我们借助福尔卡德的文字探幽发微。我们的注意点还停留在生产极，但是这次我们关注的是身体。下面的文字清晰地反映了这一思想。

> 我就是我，端坐在他者旁，他者位于窗户旁，对着台阶一侧。他者就是我的模型，是我的所爱，他向我讲述句子和隔墙。

---

① 我们可以读到艾弗里那·格罗斯曼的作品《阿尔多·乔伊斯——身体与文本》（南塘出版社，1996年版），该书的分析和我们的理论关系紧密。

② 《双语的爱》，该作品前面已经被引述过。

我坐着触摸他，我就是我，因为我端坐着触摸我的所爱，在句子中。

在句子中除了……除了什么？除了我，我写的句子，在表达着；

…………

最后，我只能触摸到

我的句子，

一个身体——光线指挥着诗歌的音乐

我触及了一段受到指挥的光明的时光，它极端地存在于心智中而又真实，真实的身体，让人惊愕的肉身，所有可能之爱的全部，

句为身体，子为光明，

几个音节，剔除了私生活的身体，

…………

句子具有可逆性，写作为我们提供了可逆性的经验，它们分别是内部的外部、外部的内部。写作更新了句子，它翻过了旧页，成为母体，同体双性，

…………

我为他写下了我的所爱，啊，使我免于侵入的保护者，你的身上充溢着句子，就像最美的诗歌中满是躯体一般，我给我的所爱写下了这个句子，我竟然无法将它一气呵成……

想到了她，我的脑际中泛起了许多句子，它们都带着自己的肩章（该词终于在身体上找到了它的位置，我颇为诧异）。我的脑际中只剩下这让人难以置信的冗词赘句，一个似是而非的侧影，它如此深刻地植根于当下，以至于会随时消逝……

…………

从理论的角度和言语生成的角度看，我们的表达不可能比上述文字更加严格。句子，就是被激活的言语的最完美的表现，即使从最严格意义上的语言学角度来说，运用陈述文（énoncé）这一术语形容目前讨论的话题也许更为恰当。陈述文代表随机的情景关系中实现的句子；但是我们不去钻牛角尖，我们就运用句子这一术语（而不是它的抽象结构）。句子以我们的性爱对象的面目出现。到此为止，我们看清了拟像思想的真面目：生产者和句子进行性爱，生产者本身却是阳性的。这样，句子就变成了女人，在这种情况下，读者扮演什么角色？他们的接触难道不是情色的接触吗？也许我们能感知到通过拟像进行的诠释的物质性或者它的永恒性的施事易变性。最明显、最显见、最易懂的（同时也是最易听懂的）话语表现也是作为女性的身体而出现的。在接受的时

候，句子的身体，不同句子的身体充当了相互遭遇的躯体、参与的躯体、被接受的躯体。它们都是话语的延续。

经过纯粹的定位论证，这一论证还不至于太过凌乱，大家可以在身体的思想中更加清晰地对此有所觉察。我马上会提出我的命题，这些命题具有提纲挈领的价值，它们相对于前面的各种方法具有标志意义，这些议题首先适用于话语，而后，我会将之推广到其他领域。

生产者发送者生产出具有文本形式[①]的话语。该文本构成了社会现象。它作为语言活动——更准确地说是话语活动的具体表现，是一个符号的集合体：它具有符号化的功能（从定义的角度看，它具有代表性），当然它在本质上也被符号化了。

我们可以这样认为，文本作为一个受限制的话语整体，是一个集体产物。在这一点上，我重申一次，我支持如下观点：接受者在文本中参与到对话语社会的产品的塑造中来。类属指示和亚类属指示如果在文本组织中无法被发现、确认和接受，那么这些指示的存在便是没有意义的，这和体现话语性的陈述结构没有任何关系。一个没有被接受的文本，在抽象意义上不具有本质属性，甚至是不存在的文本：我认为思考它没有意义。发送和接受行为的接触实现了文本的社会经验性（或者称之为符号-社会性）。

然而，这样的经验根本不是具有艺术价值的经验。艺术机制的升级条件要求我们需要感受到行为-事件，本章从开头以来，我们就一直在对此进行解释。行为-事件就是一种相遇、接触、存在的感觉，它隐藏在某种神奇的过程中，这一过程标明某种绵延。这种感觉的衡量尺度就是体会，在当前的条件下，所发生的事情不是生产的结果，而是生产的动作过程。这不是一个行为，而是活动的过程动作，它是一种经验。这种经验也可以理解为一种活跃的言语行为，它可以改变具体的、实在的境况，可以改变言语者之间的互动情景，甚至可以对物质性的话语运动产生分散的影响。大家都能从以上评述中辨认出针对夸张（emphase）的定义性评述、清晰（ἐνάργεια）的价值[②]和极致的效应等场域中的修辞价值，它们扩散开来，构成雄辩术的磁场。最后，这种经验只能在接受行为中得到衡量：只有接受者自己可以将特定的文本转化为其他社会现

---

① 在第二、三、四章中，我们对话语和文本接受进行了长篇大论，我们在这个过程中也参考了最新的相关研究结论。

② 我们参照了（由G.莫利涅主编的）《修辞学词典》中的词条——明晰（évidence），同时也参照了弗洛朗斯·迪莫拉的相关文章（它们分别刊登在第175期《十七世纪》，1992年4月～6月号；第28期《古典文学》，1996年秋季号中）。

象，接受者依据这种经验，它是唯一的、具体的、生动的、临时的激活者。接受的偶然性不仅仅是伴随式的简单随意性，它构建了艺术效应经验构成的条件。

这一经验都由什么构成呢？在话语艺术中，它由文本躯体构成。文本躯体则只能由接受者独自建构。

不管对拟像理论进行何种思考，不管它会推导出何种观点，我们都得将思考的轴心放在潜在受众或者艺术生产一极的艺术效应上来。从这个角度看，在生产者一极的诠释活动没有矛盾的前提下，接受极将主动地发起对文本躯体的情色化构建，最终将它变成性感的躯体。事实上，艺术经验受到文本躯体的限制，并在文本躯体中得以实现，它自身也在反复的、短暂的、个体的、主观的、脆弱的、罕见的、强烈的体会中受到感知——我知道这样表达也有其矛盾之处，总之，艺术经验会让人产生错乱之感。这样一来，文本躯体就成为相会的生产—行动，它只能在文本躯体的表现中才能得到淋漓尽致的发挥，实际上，艺术完全存在于文本躯体的发挥中。但是这里的发挥是一种被接受的发挥，也就是说，它融入了接受行为的心理—躯体之中，所以，仅仅思考艺术社会意义上的过度展示是不够的（这只是表演家的艺术），我们应该考虑到所有的艺术，将之设想为被人体会到的艺术。此外，对这一问题在表现过程中所产生的艺术效益，我们需保持敏感，表现的瞬时性也是其一个完全物质性的构成部分：焰火、排列成线的彩灯、临时的装饰、狂欢或者葬礼、木偶戏、注重过程的艺术（在空中、水中和地面景点上的艺术）、有声剧目以及生动的表演都在此列。

我提到了文本躯体的勃起，这个文本躯体既不是叙述者（即使存在着一个叙述者），也不是读者，二者各自独立，它也不是二者的混合体，也非由话语性组成的文本本身。文本躯体是发送极的扩展，它在接受极的激发下建立起来，侵入了接受极，与此同时，它也受到接受极的入侵。在某种程度上，这里出现了融合：融合只在某种程度上出现过。正如我们在本章开头提到的那样，这种双向的侵入或者这种可逆性的侵入会让人产生倾覆的印象，这种印象超越了客观世界和时间，超脱了环境的社会偶然性，存在于日常生活的条件之外——这正是我所谈到过的超乎云端的极乐的感觉——它是不定的、脆弱的、昙花一现的（我已经就此做了多次论述！），人们从中产生了再次开始的欲望，重复的欲望，没有这种印象，只会剩下死亡。死亡，也构成了这种印象的地平

线，我们会在后面对此进行专门论述。在这种被艺术化的非极点[①]的接受机制中，在这种融合的体会中，保持着某种区化的意识。区化意识和令人错乱的快感相去不远，所以这是某一种融合。

被如此介绍出来的文本一般会被认为是性感身体的拟像。然而，一个在快感状态下的勃起的、紧绷的、鼓胀的性感身体在不同的对称性（我会就对称性另文解释）中，通过与接受者极点的亲密接触进行性感化，接受者极点显著地扩张，对性感身体进行爱抚，同时也受到对方的爱抚，它侵入对方同时也受到对方的侵入，二者水乳交融，合二为一。情色的交融同样也有区化的特点，克洛德·奥利耶的相关叙述与此非常贴近：

> 在他（谢阁兰）的文字中，就像在米肖、莱里斯以及其他作家的文字中一样，字里行间存在着一种巨大的紧张关系，每次开卷，它总会紧紧地揪扯着你，给你以一击，这种感觉通过每个字渗透进您的躯体。是的，紧张和快感交相辉映，在印着文字的纸张上，从一个身体传递到另一个身体。

我们现在可以看得更为清楚一些。奥利耶在讲述一种具体的经验：一种物质性的，缺乏任何抽象诠释的文本关系，事实上，这里的关键是印着文字的纸张。如此一来，他描绘出一种阅读体会，很明显，这是每次开卷时产生的行动，它本身就意味着重复效应。这种行动具有物质性和高强度性，它紧紧地揪扯着你，给你以一击；这种行动来源于词语与词语之间的辩证法，这不是作为词语本身意义上的词语，而是融合在词语组织中的词语（也就是说处于句子的延续中），这种词语与词语之间的辩证法被形容为巨大的紧张关系。然而，从形体上看，这种紧张关系源于文本，继而过渡到读者身上：通过每个字渗透进您的躯体。为了防止我们从心智上或者思想上产生疏忽，奥利耶强调了需通过每一个字（逐字地），该词在法语中也就是非引申的意思。最后，为了完善我们的诠释性图式，我们认为效应就是一种快感，在本质上与这种形体上的紧张关系同质。因为快感是从读者的身体和文本的身体之间建立起来的，它们在物质性上具有紧密关联："紧张和快感交相辉映，在印着文字的纸张上，从一个身体传递到另一个身体。"准确地说，具有现象性的文本就是阅读－快感的勃起处所。

---

① 雅克丽娜·里奇坦斯坦（Jacqueline Lichtenstein）在她的《雄辩的色彩》（弗拉玛丽翁出版社，1989年版）中曾经做出清楚的解释，我们也可以参考弗朗索瓦兹·西居雷（Françoise Siguret）的《被冲击的视觉》（克林谢克出版社，1993年版）一书。

文本躯体是性感身体的拟像，它构建起眩晕（vertige）的方法和处所。文本躯体为眩晕提供了题材，它难道不是通过充满悖论的术语将自身转化为“超文本”，强调了文本—客体的盲目性吗？将这一作用归咎于读者，无疑是对读者的妖魔化。事实上，在艺术运作中，存在着某种中性：我们在后面将就此专门进行论述。当前，我们把注意力集中于上述思想在普通艺术上的意义方面比较合理。前面的分析重点放在话语艺术之上，我没有刻意地对此加以限制。经过上一章的论述，我们应该可以接受上述思想对于非话语艺术符号学的透明性，因为文本躯体的问题没有刻意求助于次级施事分层的理论：它仅仅停留在α层面和经验层面。我们只需简单地将上述思想的内涵扩展开来，甚至无须施事移就（transposition）。我还要提出美学躯体这一具有普遍意义的术语，它用来指称艺术化高级接受机制的体会中的社会经验。如果我们仅以绘画为例，撇开之前发展起来的理论考量不谈，情感价值、作为情色特点的道德和心理困惑为17、18世纪色彩之争提供了参照，在这里我们要借助美学躯体的理论证明绘画也是性感身体的拟像。

勒内・德莫里（René Démoris）曾经做过类似的分析，这种分析促进了绘画效应，尤其是躯体色彩方面的整体思考。[①] G. 迪迪－修伯曼（G. Didi-Huberman）曾经提出降临肉身的绘画这一说法，对上述思想做了总结，并将其推广开来。

如果大家把注意力从上述思考中转移开，我们就会转而对类似的解释学结果进行思考。我很久以前[②]曾经提出一种文学摘要重述的方式，这里我会将它简化，然后加以介绍。如果文本是文本躯体中的去勃起文本，它应该为潜在的接受者证明其永久的文学化潜力：它应当具有吸引力。其本质上应当具有修辞属性（前面几章中我们已就此做过评述），同时，它应当是性感的。诱引（le séduire）[③] 是文本躯体无可争辩的应该存在（devoir-être）。如果文本躯体缺少了诱引，它就会减弱，解体，消亡——性感身体就会死亡。诱引的目的就是促成文本躯体的存在，它应当是身体的祭品，应当唤起人们不定的感觉，它应当瞄准最广大的、不断更新的读者群。所有可被文学化的作品，所有可被艺术化的作品都按照这一机制运作：从沙斯（Chase）到马拉美，从马斯内

① 子夜出版社，1985年版；我当时主要是按照当前的思路进行分析的。

② 关于唐璜的接受文体符号学：关于文学性和诱引，请参见《符号场域》（该文曾经于1994年3月在由卡特琳娜・斯佩瑟于康涅狄格大学召集的研讨会上宣读过，载于1994年第四号《文体学》期刊），另外，读者也可以参考《文体学与传统修辞学》（载于第15期的《辩论与修辞学》）。

③ 很明显，我们这里指的是博德里亚和利奥塔的研究成果。

(Massenet)到卡热(Cage),从赛尔吉奥·莱昂(Sergio Leone)到埃里克·罗摩(Eric Rohmer),从布格罗(Bouguereau)到塔皮耶斯(Tapiès),他们的作品无不如此。有时,诱引在作品中会被主题化。每部作品都根据自己的理念对其进行幻化。我主张进行话语式[①]的主题化,例如莫里哀的《唐璜》。剧中的人物唐璜可以按照诱引机器的模式进行分析:他反复地勾引所有人。在该剧第一幕著名的大段对白中已经用一种非诠释的方式做了注解。在这段对白中,唐璜明白无误地流露出他诱引的合理性,它犹如自然的本能,这是一个亟待征服的无限天地,在强调无限宽广的可被征服的世界的同时,它也被最大限度地主题化了。此外,唐璜在诱引的同时在机制中也被诱引着。

他被目光紧紧地吸引着。他的属性、他的构成、他存在的目的就是被诱引,他的存在同样也因他不可避免地受到的诱引而得到确认:身体在大量的他者的敏感中得到彻底释放,这是机制式的、多重的敏感。这一敏感的身体从本质上在被感化的同时也感化他者。当然,其中也有情妇的身体,它只是以象征性的多重面貌出现(高贵的埃尔维、双重的女农)。所有的社会角色几乎都汇聚到了其中(贵族和市民,包括他们各自的家庭),甚至还有神灵、圣迹和超人的表象,然而唐璜与他们周旋到底,最后以其勇气魅力凸显出他的高贵——这就是他充满吸引力的地方。当然,我们可以认为,女情人代表着一种纯洁的模式。女情人们的身体,唐璜的身体,大家知道,在埃尔维的话语中,没有任何柏拉图理想爱情的成分。这些女情人是恰如其分的受诱引者,让我们研究一下她们。如果她们与唐璜的吻是(女情人们)受诱引现象的物质化表现的话,我们也可以说这些吻每次都给唐璜带来了新的气息,它构成了该角色的强势,赋予了它解释学式存在的意义:如果没有吻,唐璜将日薄西山;如果没有反复的亲吻,唐璜将衰竭、黯淡,最终虚弱下去。不断更替的情人可能是唯一的,在情人们你方唱罢我登场的同时,唐璜的身体也得到了最大限度的充实;如果没被最大限度地充实,它就会被惰性化。情色式的消费使唐璜的身体受到激发、浸淫,最后塑造出如唐璜本人一般的躯体来;同样的情色式消费在癫狂中使情人的身体欣悦、变形,以致消沉,情人们而后沉入她们本来阴暗的世界,告别了癫狂。这就是自身内部魔幻般的、被渴望的和无以复加的迷惑。

按照康定斯基的观点来看,莫里哀的美学表现出冰冷的纯洁。它与《一百二十日》(译者注:萨德的作品)中的演说词一样犀利。在话语艺术当中,在

---

① 尽管这会暴露本人的不足之处,但这里采用了类别化程度最高的符号化,所以,它有清晰明了的优势。

失望的、无可挽回的全面诱引（séduire total）中，恐惧和客观动作的形象化增一分则多，减一分则少。三个世纪后，帕索里尼（Pasolini）在《命题》里运用了同样的技法。《唐璜》按照这一动态规则运作，它超越了时空和文化阻隔，为被它诱引的读者和观众提供了同时爱抚别人却又受到爱抚的身体，侵入他体也同时被侵入的身体，这是苦涩、绝对、神秘的快感的目的和素材。

《唐璜》的文本躯体构成了唐璜情色躯体的拟像。我们还可以对这一令人诅咒的眩晕（vertige）加以深化。通过近乎疯狂的巴洛克式处理，我们可以在唐璜身上，通过《唐璜》的戏剧话语看到被性感化身体的拟像。这个性感化身体是一个机器人，情人们反复的亲吻给这架机器上足了发条，最后，在无痛的状态中燃烧殆尽（然而，这一点却不能构成一个神学意义上的论据）。对灰烬的向往和对冷漠的渴望也许构成了《唐璜》恐惧的独特音符——唐璜成了令人难以忘怀的纯粹诱引的符号：它是致命的诱引、黑色的诱引。

我们应当朝着新的方向继续深化分析，通过长篇分析，美学情感的幽暗面浮出水面。拟像理论应该得到更加彻底的展现。事实上，作为性感化身体拟像的文本躯体可以通过交换的思想加以领会：在拟像中存在生产者和接受者，美学意义上的身体勃起和侵入他体也被侵入的躯体，即接受者躯体。我们回顾一下：从对施事文体学最初的解释开始，我专门针对话语艺术指定了一个代指阅读市场的键位，即 α 接受者行动体；为了指代话语艺术和非话语艺术，我反复使用诸如市场、消费，用它们指代该键位普遍意义上的施事价值和社会性的施动受动类型。本着这一思路，具体的接受者，也就是话语艺术第Ⅰ1 层级中被称为接受者-读者的键位，在非话语艺术中的经验性层级上干脆被称为接受者。我们将上述各角色均称为消费者。它们是针对何种消费品的消费者呢？它们是美学躯体的消费者，美学躯体只有在消费过程中才能具备勃起功能。至此，上述内容与拟像模式没有任何抵触。不止于此，我们需要把两种理论联系起来。消费者的概念和市场的概念密不可分（前一章中，消费这一术语的内涵要义也是如此）。这意味着，消费者需要付费，它也就是客户。如果客户为消费品付费，而消费品是身体的时候，它的消费必然是性消费，它的消费活动明白无误：嫖娼。如果 α 层级的接受者行动体是艺术市场，如果具体的接受者行动体是随机的读者、听众和剧院观众，而他们又是客户，我们可以断言：美学躯体就是一个“卖淫”的身体，艺术就是“嫖娼”。如果按照拟像模式和施事图式的逻辑考虑，而不考虑具体形象和道德内涵，只以内在的论述为依据的话，那么上述观点完全成立。

这样一来，我们的体系越来越大，越来越严密。卖淫的思想最终战胜了反

复艳遇的思想，战胜了（客户）惶恐的思想，战胜了伙伴－消费者的思想。理论内部的智力需求带来了这一理论扩展，有了这一理论扩展，我们更加需要拟像的理论，让它超越平淡的暗喻式[①]诠释和蹩脚的缩减性诠释。通过对卖淫的拟像，我们不可避免地会深入到对取向明确的情色模式形象化中去。至少从表面看是这样的；因为每个人都可以完全按照自己的理念去进行幻化：嫖娼可以在同性之间也可以在异性之间发生，它由不同性别的顾客群来确定。拟像模式变化很大，这不会引起矛盾，我们初次介绍拟像理论时，对此已有所涉猎。从男性优越论的教条（doxa）来看，我们可以做出这样的假设：文本躯体的嫖娼行为可以类比为许多男性顾客对年轻妓女身体的付费消费。这样一来，我们的理论就可以和前面提到的多米尼克·福尔卡德的理论（前面对此有所引述[②]）保持同质性。根据他的理论，在特定的生产和发送活动中存在着女性化现象。据此我们可以把接受极看作男性：男性客人逐次地、反复地侵入到待价而沽的年轻妓女的身体中，就意味着交易的完成。

这种卖淫模式的具体化看起来有些随意，而且从主观意识上来看缺乏正当性。我们不能忘记我们在前面所做分析的后续部分的内容：

对于普遍意义上的拟像模式而言，存在着两个身体之间施动和受动的爱抚、侵入与被侵入。艺术所产生的激情及其效应使艺术作为其本身而存在，它在这里只能用难以度量的情色兴奋度来衡量，艺术的激情首先应该通过侵入的动作来衡量，它在对癫狂、迷失和侵入身体的整体感受中得以显现出来。自我的迷失、眩晕、分裂（schize）——整个过程都是灰暗的。也许，作为艺术接受，其接受行为中存在着深沉的阴柔的女性气质和母性式的性感。从现象学的角度看，依据上述理论而提出是否存在男性写作或者女性写作的问题没有任何必然性，同样站在现象学的角度[③]上看，思考男性式的接受或者女性式的接受也没有意义。

与简单的拟像模式相比较，卖淫图式的思想发展到目前为止发生了微妙的变化：这不是一个空洞的、冗长的、画蛇添足式的发展。笔触的轻微变化会产生一种氛围、一个基调，它会带来一种特有的敏感性。这至少会带来某种轻微

---

① 此外，这种诠释充斥着道德内涵，而道德内涵在当前的思辨中应当全面缺席，从消费者思想的角度看，这种诠释也是愚蠢的。

② 我们应当记得女性诗人的提法与句子就是女性身体的提法。

③ 有一种情况不在此列，比如，从现象学的角度看，漂亮的年轻女性从酷刑场景描述中感受到痛苦，这是个例外；比如对萨德的阅读、对H.吉贝尔的某些阅读也具有可逆性，这涉及了艺术化极限的经验极限问题。我们也可以参考克里斯蒂娃的相关理论。

的恐惧、难以捉摸的尴尬或者给稳定带来某种威胁[1]。我们甚至可能会产生这样的感觉：在艺术经验表现过程中，会出现某种意义上的妖魔化（vampirisation)。在阅读某些神奇的文本如勒克莱齐奥或者格拉克的文本的时候，这种经验式的感触特别明显：接受者一读者在句子的铺陈和爱抚作用下被同化、被变质。从反向的角度（我强调这种可逆性）看，我们在深化对卖淫身体的探究的时候，就会体会到上述的奇怪现象。我们假设文本的高潮点就是性感高潮点的拟像，它是双向爱抚式侵入的结果，而爱抚式侵入又是任何文本现象被渴望的美学躯体的要素：大家注意到，这一论点只是各种观点的外在逻辑，这些观点是为了得出期待结论而提出的。

但是，当我们把这一思想扩展到嫖娼领域时，我们会走得更远。此时，我们应该将注意力集中在α发送者一生产者行动体的非施事性上。为了更加深入地权衡嫖娼领域，我将利用特定的模式对艺术中的特定的复杂情况加以分析。

在某种意义上，α生产者行动体和话语艺术中具体的α发送者行动体是同质的，它便于我们思考艺术家在特定模式前扮演的角色（绘画、雕塑）。如果在这一点上，文体符号学的理论不能反映作者的概念——历史意义上随机的艺术家，它会强烈地提出这一生产者行动体的非施事性问题（non-actorialité），我们会将妖魔化推到更为可怕的极致，因为妖魔化也遵从同一模式：生产者行动体的实时性无法得到确认，它只是个单纯的动作。集体的消费客户群（不是具体的某一客户）是匿名的，模式和这种匿名性相对称，所以它是绝对的给予者，它超越了源泉和存在的意义，是一种被镌刻的声音，被接受的动作，它充满了让人无法承受的狐魅，也因此会引起轰动。这种模式犹如一个活体，它在画布或者雕像的底座上预示出、塑造出普遍化的嫖娼行为。在一场诱拐中，它的灵魂自发地飞向了匿名读者。这一年轻的模式让人感受到死亡，回忆起它从前的优雅，这一切都是为了现时永恒的诞生。这也反映出列维纳斯提到的艺术的瞬时性，嫖娼行为的双重视野决定着艺术的重力。

埃尔韦·吉贝尔对生产行为进行了最完美的主题化，他的写作力透纸背，凸显出力度，这样一来，他实现了文本的生物性变化（latransmutation biologique)。《红帽男人》[2]中的叙述者一主角提到她在她的画家朋友雅尼斯家中做绘画模特的经历。

> 在画家绘画的时候，他们通过画笔重组图形的过程总会受到阻抗事

---

① 请特别参考J.－L.克雷蒂安的《美的恐惧》（赛尔夫出版社，1987年）。

② 嘉里玛出版社，1992年版。

件。我曾经三次试图和雅尼斯倾诉我作为绘画模特的感受，几个月来，我曾经三次产生过将画纸立刻撕成碎片的冲动。这是对庄严的瞬时性的背叛和庸俗化。我感受到一个真实的迷，我有倾诉的愿望，倾诉某些难以捕捉的事情：肉体逃逸到绘画中，灵魂犹如鲜血漫布在画布上。我应该用现在时还是过去时进行叙述呢？我需要重新审视瞬时，然后用最多的细节、最丰富的感觉将它重组吗？

与其费尽力气描述一个苍白的、缺乏强度的替代品，还不如将这一切都还原为空白？……我坐在雅尼斯的画室中，背部朝向电热器，电热器并没有开到雅尼斯要求的最大功率，身体朝着凳子蜷缩着，最后，麻木的背部筋疲力尽，越来越疲乏。我面对画架，从画布的反面看到画布在雅尼斯画笔的点缀下，白色的涂料随着画布颤悠。雅尼斯为了看到全景，横躺在椅子上，眯着眼睛，他的手靠近额头，手握三支画笔，他的画笔在黏稠的白漆罐中搅动。白漆犹如没有调和好的白垩，画笔绒毛中（羊毛）夹杂着黑色。在绘画过程中，雅尼斯被油漆弄得越来越脏，我一拉响铃铛，他就拿出古铜色的工作服折磨我，使我不胜其烦，他求我再坚持一会儿。他一天涂画三四幅肖像画，然后将它们弃置在地上，用酸腐蚀它们，让它们变形。他求我摘下帽子，我感觉到自己更加裸露，于是说道："您没有必要攻击裸体画，裸体画就在您的面前。"他回答道："我攫取了你的灵魂。"这是一段充满紧张的恋情，它游离于两道目光之间，一道目光在绘画的同时专注起来，另一道目光在被画的时候变得专注起来。这是一个身体活动，它使情色活动变得微不足道，身体活动领会了情色活动，但是没有将它再现出来。

这是一段令人揪心的话语文本，它起初非常中性，通过本身具有构建性的中心长句、言语活动呈现、舒展开来，然后被接受，句子被不断扩展，它们也在接受过程中被激活，圣西蒙式的文字系统被确认出来（通过连词和现在分词，句子在承前启后的关联中不断扩充），如此一来，机制性得到提升。

通过话语主题化而实现的绘画主题化出现在跨符号学的元言语中，它在高端机制升级条件出现之前（在长句延伸的过程中），消除了局限的文学性界限。这是模式在生产过程中的奇怪情形：它既是又不是被生产的产品。它在某种程度上受到摧残，此外，作品面世之前，它还在身体上遭受到折磨。和被生产的作品相比较，它具有反存在的身份，它就像画布的反面，模特是静止的，画布上的画却在颤悠。具体地讲，它成了创作的素材，而创作是在自主性、相异性和存在的条件中通过自身的摧残而实现的［我们从中可以看出模仿（imiter）

不是再生产（reproduire）而是反生产（contre-produire）]：在该行为重复作用下，它被歪曲了。不管生产行为与性爱是否存在关联，它都是情色的、性感的：这是身体的，它包括了被单纯表达的基础性感－拟像。如此一来，该过程凸显出非常奇特的实施性，名为雅尼斯的画家将这一创造活动的爱情紧张关系进行了主题化，大家注意到上面提到的系统与无法捉摸的事物有着完美的精确性。在这场言说企图中重要的是感觉的交替出现：灵魂、（肉体中的）血液、气息、生命被抽取、吸引、剥离的感觉，它们被撕扯出来，然后受到妖魔化模式的控制，最终激活了一个他者的、外在的、可供展示的创造物。灵魂犹如鲜血漫布在画布上，这不是想象，亦非简化；雕塑师的手将年轻模特的头部排空，然后即刻将雕塑的头填充起来，这就是阿波利奈尔笔下的致命的鲜血飞溅，在某种意义上，艺术显圣（l'éiphanie de l'art）内在观察的虚无化感觉通过这一途径实现了图腾化。

我尽可能严密地分析了与符号学施事模式理论紧密结合的拟像理论，其适用限制（les implications-limites）和我们的分析没有关系。通过上面的分析，我们知道，我们分析的目标就是逐步触及对美学感受的解释。显然，我们现在需要变换视角。

如果我们继续按照该模式思考，我们会注意到，在前面提到的两种情形中，该模式是赤裸的。很简单，赤裸模式是对思考的夸张。我们权且承认这个赤裸模式。这种赤裸并非中性，它和我即将分析的感觉存在关联。赤裸的状态体现了通过拟像理论的诠释性活动，其原因有二：情色性的赤裸和嫖娼行为中的赤裸。

卖淫行为中的赤裸有其特殊性，它和卖淫行为的社会－符号结构存在联系：被抽象的、精确的交换行为通过施事文体元结构被抽象地、精确地主题化了。然而，卖淫行为中的交换从字面上来看是对无法交换事物的交换（l'échange de l'inéchangeable），这体现了赠予（le don）和无法交换性（de l'inéchangeable）辩证法的悖论。皮埃尔·克罗索斯基提出了这一深刻的辩证关系，它是真正地反映艺术效应[①]的基础性结构，是最具提示性话语和图画－电影的说明。

在小说《拉风箱者》中这一点表现得尤为明显，对无法交换的事物的交换

---

① A.－P. 德芒迪亚尔格（A.-P. de Mandiargue）提出情色性就是文学强大的发动机，我支持他的观点，并且支持情色性是文学化模式的观点。

通过一种使人眩晕的形象化实现了主题化。很明显，在《迪亚娜之浴》[1]这部作品中，阿克特翁看见裸露的迪亚娜，这难以想象却又充满深情，为此，迪亚娜将阿克特翁变成了雄鹿，这是一个进行中的却没有完成的动作，它完成了不可完成的事情，两者间的性结合得以完成，二者的身体既是他们本人，又超越了各自的个体。这是因为，在这个过程中，存在着绝对的不可交换因素（de l'inchangeable），非可逆性的不可交流因素（de l'incommunicable）和无法辨认的因素（de l'inconnaissable）。裸露（la nudité）以它自己的方式，通过其自身的存在内在地改变了这种绝对性，它在其内部容纳了色情性（l'érotisme）的两个维度［性器官以及它提供给各种感觉的——特别是目光和内心——认可性（connaissance）］：只有裸露是无法交换的。

我们再次将话题转到身体上来。我们可以说，裸露象征了身体，它象征了身体的绝对性、身体的理想状态。在某种意义上讲，这是一个超级身体（un supra-corps），也就是说，这是一个通常状态下不存在的身体，因为大家除了在色情和艺术中，从来都不会遇到裸露的身体。上述内容是不言自明的。另一个原因是，裸露是性感的，它本身就意味着性；或者我们可以说，在性的裸露中，存在着一种特殊意义的、与其他裸露不同的裸露（la nudité）。这也就是说，裸体的外部也可能是裸露的。大家知道，这等于在说废话，然而，我们还有必要再次提出，裸露就意味着性器官，如果从借代—提喻的角度看，只有显现性器官才意味着裸露。我们在此遇到一个核心问题，即欲望性（désirabilité）和吸引（attraction）的问题，同时这里也牵涉认可性（la connaissance）和展露隐私（dévoilement）的问题这也牵涉脆弱性（vulnérabilité）的问题。让—玛丽·格莱兹（Jean-Marie Glaize）曾经在《完全裸露的原则》[2]中有过一段富有挑衅性的引言："性器官就是美——威廉姆·布莱克（William Blake）。"我们借此对上述方法进行象征化，使之成为我们思考的问题。

所有愤怒的情绪得到了平息。绝对裸露、半遮半掩的裸露和彻底的裸露会引出一系列问题，上一段段末的问题没有任何难度：在拟像理论建构和施事结构内部，裸露同时构成了身体吸引的手段和目的，而身体吸引引起了美学躯体（corps esthétique）的勃起。强劲的磁化作用启动了吸引活动，同时吸引活动

---

① 由 J.-J. 波维尔（J.-J. Pauvert）编辑出版。

② 瑟艺出版社，1995 年版。另外请参阅 1995 年 9 月在埃克斯—昂—普罗旺斯举办的展览"媒体—表象"中的参展作品《获胜的裸露》（阿尔·但丁出版社，1995 年版）。

又在磁化作用中得到彻底发挥。其他问题却和欲望动力有关。

站在欲望施动者，即窥伺者、消费者（如果我们同意把推理局限在教学范畴内的话，我们可以使用这些术语）的角度看，他们对裸露的渴望（对方的裸露，诱人的身体渴望侵入，同时也准备受到侵入——这是一具行将出现的美学躯体）可以理解为认可性的欲望（我们认为它合乎逻辑），认可性的欲望从形式和内容上都体现出亲密关系（l'intimité），它通过展露隐私的行为表现出来。从这个角度上看，裸露的关键在于遮羞布的透明性。展露隐私的问题首先是遮羞布的问题。

裸露的欲望性、让人错乱的裸露，它们是进行中的裸露活动，即展露的过程。展露应该开始，继续，但是它不能终止，它需要永远地继续下去。在更深层次上，我们遇到了艺术消费不可中止性的机制问题。所以，身体藏掩在遮羞布下，遮羞布存在着，存在着，仍然存在着……展露肌肤后还有什么可展露的内容？没有了。这个否定就构成了被渴望的躯体。这一悖论，这一紧张关系限定出情色互动[①]的两个特点：我们可以称之为“沙漠重力”或者被超越的界限。

我们先来考察被超越的界限。很明显，这里涉及的是亲密关系（l'intimité）的界限：性感的展露是绝对的展露，它是对无法展露内容的展露，遮羞布和展露对象是同质的。作为行为（acte）的裸露过程在扯掉遮羞布的瞬间得到彻底发挥，遮羞布体现了性感的渴望对象的物质性，后者是情色性的。这一裸露行为的极限只有在被展露者内部的动作中才有思考价值：这是对裸露的极限幻化。这种动作只能通过馈赠（du don）实现。最后，裸露只能通过内部展开思考。这也许是拟像理论的另一个软肋：艺术化的身体在亲密关系中存在着，它难以实现，受到阻抗，然而，作为整体，它是无法抗阻的。

《俄狄浦斯王》《费德尔》《漫漫长夜之旅》和《主的美人儿》在一种中性的抒情中，在犹如撕裂绸缎的既保持距离又紧张的具体化中，杜拉斯的作品（如《情人》）或者阿妮·阿尔诺（Annie Ernaux）的作品（如《位置》），都通过高度主题化的、难以承受的形象化，展露出开放的、受到暴力侵犯的亲密关系。这是对遮羞布内侧的展露，这是肉身极限的开裂，但是这还没有营造出艺术效应的氛围来。艺术效应的氛围只能在非常具体的基调中才能实现具体化，

① 我们应该关注路易·马兰（Louis Marin）富有先见的相关分析，它的分析支撑观点与我们的观点不同；请主要参阅他的《论再现》（瑟艺-嘉里玛出版社，1994年版），另外参见他关于皮格梅隆（译者注：希腊神话中的人物，他是塞浦路斯国王，热恋自己所雕的少女像）的观点。

我们在前面的分析中已经看到，它和嫖娼行为紧密相连。克罗索斯基的思想和该观点存在交叉。年轻的妓女无法出卖不可出卖的事物（inéchangeable），被暴露的亲密关系与我们刚才关注过的各个理论方面的局限都没有关系，即使她有着可供交换的肉体，我们无法触及这种被暴露的亲密关系，更无法将它购买。借助嫖娼理论，我们触及了一种双重的不可侵犯性（une double intrangressibilité），它从表面上看受到了强暴。然而，超越了肉体的亲密关系，遮羞布无法解开的亲密关系和不可交换性一样，即使在交换不可实现的行为中，即使在诸如商业交换，公开的、张扬的、裸露的性交易一类的交换的纯粹行为中，它们没有任何改变，这里的性是自行提供的、自发的、给予的。嫖娼行为只能在绝对馈赠这样的纯粹动作中得以实现，这是不可实现的馈赠，是无法被同化的馈赠。在我看来，这是艺术情感中独特感受与受到压抑的错乱激情的源泉。“沙漠重力”亦可称为没有对象的欲望感觉。我们总是面对着另一个身体，面前总是横亘着一块遮羞布，总有肌肤需要我们去抚摸，总有更为深沉的爱抚，我们总面对着有待完善的撕裂以及和我们保持距离而又完全展露的亲密关系，在这之后，是虚无。面对遮羞布和肌肤的阻隔，我们不会产生激动或者苦涩的感觉；在身体中，只有在身体中，在作为衡量人的整体的身体中，即在性–模拟像（sexe-effigie）中，这种被渴望的绝对整体才能得到全面发挥。这是缺位的灵魂的模拟像，也许是地狱占有者的模拟像。我们触及一个问题，它在我这几页的分析中曾经出现过：它为什么不能是某个事物、某种精神、某种智慧、某种意识或者灵魂的身体呢？我试图营造的理论氛围发生了显著的变化。这已经不是艺术效应的氛围，精神、智慧、意识和灵魂是没有裸露这一说的。

只有感觉存在的时候才会存在艺术。我们可以将瓦莱里强烈的描写看作对这种否定性的形象化，它是空洞的精神，是身体的冰冷迸发。艺术最终的重力感觉存在于互相欣赏的裸露中，存在于精神灾难和受到列维纳斯指责的思辨的虚无中。爱抚的–被爱抚的眩晕身体最终缩减为肌肤，智力态度变成了身体的颤悠，对文化的感觉变成了肉体的悸动，上述感觉与艺术最终的重力感觉也有关系。缺位的灵魂，是灵魂物质性的葬礼，是不存在的灵魂，它没有死去也未曾被人体会过。我们在雅典式极端细腻的文章中，在甜蜜的苦涩与明智的精神中，在一开始就在潜意识层面充满真诚的文字中，在愉悦的孤独感中，都能体会到这种灵魂。在爱抚中对所渴望主体的消费同时也消除了该主体在其他维度中的存在：身体极度疲倦的经验简单、骇人、神秘，让人难以置信、难以承受。虚无存在的身体之轻（这是很正常的）通过暴露的美学躯体，让所有渴望

的目光都惊愕不已。

从字面上看，我们不会对这种接触无动于衷。[①] 在《唐璜》中，文本躯体封闭、优雅、强烈而又简明，它给人一种缺席的存在的感觉，也许是在场的虚无。这是躯体绝对性的盲目的感觉，这种感觉稍纵即逝，又是集中的。它不是被再生产的生活（如果是被再生产的生活，它被那个反上帝的神灵，那个魔鬼所生产?[②]），这种假设会让人产生欣悦的冲动。它不是对（社会的、心理的）生活的再生产行为，这种假设很有意义，包括巴塔耶在内的许多人称之为神圣（le sacré）或者崇高（le sacral），它位于客观世界和象征化世界的边缘地带，它让人觉得美学躯体既是又不是狂乱的拟像。罗丹雕塑的裸女、皮特拉斯·克里斯徒司（Petrus Christus）的夏娃和维纳斯、莫扎特《安魂曲》中的《震怒之日》和贝蕾尼斯——每一次与这些艺术作品接触，都会让悸动的肉体产生似是而非的强烈心跳。

游移在被称为具象化裸体雕塑大作上的目光，在带有神话色彩的拉丁悲剧剧情中，在以圣母面目出现的烟花女的裸露的姿势中，在毕加索、康定斯基以来画家的作品中，我们也能遇到这种直观的具象化，我们从中首先看到了敏感的艺术再现的磁场效应。这里的具象化是纯粹现象，没有边框也没有背景，它没有存在性和社会性特点，它没有源头也不具有任何形式的主观化。[③] 我们在这里碰到了在文学性机制[④]中遇见过的第二节点：在对美学躯体的消费引起的错乱的基础上，在情色机制的侵入－认可（pénétration-connaissance）中，虚无化（néantisation）（艺术经验的非主观性、非传递性）出现了。小说《隔离》[⑤]中，这种重力，这种深度通过话语的主题化实现了形象化。当叙事者－主角讲述他与苏尔雅第一次性接触的时候，他这样写道：在她的体内，玄武岩和灰尘就像灰烬一样一起爆发。这里讲的就是灰烬，因为年轻的苏尔雅将无人照看的病人的尸体都焚烧掉了——在情色的核心中，在绝对的肉身里弥漫着既定的死亡气息，通过墓外的摇动，作品极乐的视线移到了别处。这就是勒克莱齐奥文本躯体的魅力，正如大家知道的那样，它的语句如绽放的花朵，而后，

---

① 大家已经看到，这是一个重组的企图，从反面讲，它是对艺术效应的符号学推广的过程。

② 我们的分析再一次与17世纪的基督教理性理论者（包括Ch.索雷尔）对小说艺术的分析不谋而合。

③ 我们避免对该书过于近距离的解读，我想站在另一个观点上强调，艺术作为生产－消费行为，是一种社会实践。

④ 参见第三章。

⑤ 嘉里玛出版社，1995年版。

一切归于空寂。

以这种视觉审视过的情色在美学躯体中烙上了超级客观世界（ultra-monde）的烙印。在我们所描绘的客观世界和（甚至可以说是通过话语）所表达的象征化世界的边缘地带，在纯粹的存在与没有主体的被再现者之间的过渡地带，存在着阴影和作品群（masse du monument）。在这些地带，我们可以这样认为，齐美尔和里法泰尔之间的观点出现了重合。不朽性（monumentalité）是被建立起来的美学躯体的重要特点，它当然具有绝对透明的特点，纯粹的存在（présence pure）和绝对的生活（la vie radicale）具有绝对的同时性（l'immédiateté absolue），它们组成几个压倒一切的、狂乱的整体。

大家知道，对齐美尔而言，艺术品的不朽性体现在罗丹的雕塑中，它们对迸发的生命运动和令人陶醉的雕刻动作进行了固态定位。这就是罗丹作品中不朽者和凡人的超自然情色性给人的影响。艺术品同时也是某种事物的艺术品，某个人的艺术品，这里的某个人（我们权且选择某个人为例）无法长生不老，它会死亡——这就是墓志铭的内容。这样的作品代表着绝对的符号，身体（σώμα）的符号（σήμα）是超级身体的超级象征化世界（l'ultra-mondain），超级身体也是全部的身体，唯一的身体，缩减到只有身体特性（corporéité）的躯体；我们一想到尸体就会想到不朽者的躯体，不朽者的躯体意味着剔除了快感的、死亡的躯体。自从路易·马兰的分析开始流行以来，人人都会想到《阿尔卡迪牧羊人》中难以超越的形象化，我们在这个作品中可以看到铭刻的墓志铭，它是对声音[①]的铭刻，墓志铭位于坟墓内部的前半部分，就在尸体旁边，尸体难以辨认；对于仔细阅读墓志铭的目光而言，它是不朽的。我们可以依据下列的理论来对艺术激情进行思考：α发送者行动体的非施事性的效应让人错乱，我对此已经做过理论分析，它可以和死亡躯体的声音模式进行同质性的思考：为了将所有已消费的文本通过话语进行具体化，被消费的文本类似镌刻在消失的身体上的声音之间的对话，每次遇到同一被消费的文本，对话的声音都会激越出不同的音调。我们只有在坟墓边才能听到诗人的声音。

我们可以本着这一思想再次阅读下边波德莱尔著的名句：

> 噢，没有星星的黑夜！你会让我如此陶醉
> 星星的光芒讲述着无名的语言！

---

① 我们会做出与路易·马兰类似的分析：他的作品《符号的力量》（瑟艺出版社，1993年版）中，对卢梭“我的内心……还是我”做过分析。

因为我在找寻空洞、黑暗和裸露！

而黑暗啊，它本身就是一张张画布
我数以千计的眼睛在画布上生存，闪耀，
寻常目光所及之处是消逝的生命。

强烈的暗喻（我的眼睛闪耀）标明接受活动中的创造性活动，其背景是用话语表达出来的死人永恒的目光；通过双重的“缩影”，通过在话语中介入绘画要素，通过写作过程中的接受行为，通过将诗人被铭刻的声音永恒化，使之成为伟大的作品，我们在这段诗歌中感受到了让人眩晕的（如影随形的）形象化。从相反的方向来看，我们可以说，当下与未来的死亡游戏被看作音乐的象征性素材，我们可以在作品内部发现声响的印迹，我们可能会听到类似舒伯特的《死神与少女》，所以，这里存在着一种强烈的中心主题（话语标题具有很强的暗示性）。在与艺术接触的时候，我们总会遭遇到消失天使的阴影，但是，阴影、印迹和声音都在艺术中游弋、回荡着。

我们需要把分析逐步推进，试图找回逝去的激情，而不是专注于当前的、生动的、令人揪心的激情。在迸发错乱的最深层，我们最终会有所收获。从分析开始到现在我们一直坚持身体这一主线，所以，收获也是水到渠成的。在某种意义上，艺术的激情总是取决于途中爱恋的希望（l'espoir d'aimer en chemin），阿波利奈尔将它与罚入地狱之罪（damnation）等同看待。我们能从中看到美学躯体吗？如果我们说，我们显然看到了绘画躯体、雕塑躯体、舞蹈躯体、电影躯体，听到了音乐躯体，感知到了文本躯体，这还远远不够。大家很清楚，上述感觉各自都是一种既物质又幻化的感觉。充满悖论的是，美学躯体的感觉在摄影艺术的理解过程中体现得非常鲜明，摄影艺术是光学艺术中最为敏感的一种艺术。在诱引（séduire）的映衬下，摄影的完成过程是一个既固定又多重的、既独特又工业化[①]的、既光滑又显见的、既具有展示性又难以受到侵入的、既可被操控又具有不可侵犯性的现象。美学躯体的真实是梦寐以求的真实，它存在于真实的梦境中。如果我们需要一个可以包罗所有感觉的象征，一种作为感觉和意指过程的象征（也就是使情色性具有拟像特点的意指过

① W. 本杰明从中看到了现代性的痕迹，这一特点对电影也是适用的，古希腊陶瓷制造也是如此。关于摄影美学方面，在罗兰·巴特之后的理论中，请参见米尔科·巴勒（Mieke Bal）就普鲁斯特所写的文章《瞬时性》[载于《现代普鲁斯特》中，该书由索菲·贝尔托（Sophie Bertho）主编，1994年版]。

程），那么这似乎就是具有最强提示功能的声调功能（voix）[1]，它是逻各斯的源泉和具体手段。不可交换的被交换体，它就是一种声调、一具躯体。

透过美学躯体、绘画、舞者的动作、电影的光影、激越的音乐声响和文本，一种声调在回荡着。它越过坟墓，反映着消失的角色，这个角色对于任何消费者和任何接触而言都不具有身份。它可能是拉辛文本中通过人物展露出来的音乐，由克洛德·埃斯泰邦（Claude Estéban）翻译的洛尔卡（Lorca）的文字，后者的《深沉之歌》恰如其分地反映了这一思想：

"它是深沉的，实实在在的深沉，它比这个世界上的任何深井、任何海洋都要深沉，它远比创造它的人心、歌唱它的歌喉都深沉，因为它的确是无限的。"

如此具有情色特点的接触被坟墓改变了面貌，它限定了物质性受到主题快感虚无化的基调，这种快感通过唐璜的语言和目光而得到延伸和象征，唐璜的语言被凝固了，同时也具有凝固的功能。

这种奇怪的声调作为虚无极限的身体回响，作为虚无极限的身体怀着性的冲动和死亡的冲动，在产生美学躯体的疯狂的消费活动中，在眩晕和永沉谷底的威胁下，穿越死亡。它当然还是拟像，但是这是在性快感中实现的拟像，它会让一个生动的虚无化声调现身，这一声调犹如模糊的、不稳定的躯体，它安抚他者却没有真实地存在过。《肉体之花》中的失望与孤独在维尔伦看来已经消逝，它不仅仅是真实的生老病死、脆弱、昙花一现和稍纵即逝，上述特点在拉封丹的寓言《普绪喀和库比德的爱情》和《阿多尼斯》中已经得到充分的表达；它也不是被拒绝、被排斥的感觉，受到压抑的性与对羞耻的恐惧，上述感觉是不可被宽恕的快感与罪恶的诱引，让·热内压抑地将其表现出来，这是对整个人类社会的良知极限的认可与确认的表现，整个人类社会处在虚无的身体中，处在他者空洞的身体中，处在无法亲近的性－面容（sexe-visage）中。

它的基调犹如丧葬中的声调，它剔除了所有的灵魂，我们今天在这里也可以引用下面一段文字加以说明："从前被我们命名为灵魂的东西只不过是更为深沉的身体。"[2]

超级象征化世界的声调触及身体－拟像的爱抚（la caresse d'un corps-simulacre）。它有一种被压抑的激情，这种激情来源于短暂性（un éphémère）

---

① 这是相对于音乐的具体性而言的，我们可以参阅达尼埃尔·科昂·列维纳斯的《超越声乐的声调》［由米歇尔·德·莫尔（Michel de Maule）主编，1987年版］。

② 我们所依据的是克洛德·埃斯特邦在《屋子里有人开始说话》（弗拉玛丽翁出版社，1995年版）中提出的说法。

与丰满性（la plénitude）的结合。在马拉美著名的诗歌《忧郁》[1] 中，这一特点组成了勃起性文本躯体的内容。

今晚，我不会来征服你的身体，啊，猛兽
庶民的原罪潜藏在你身，我亦不会
在你脏乱的头发中卷起忧伤的风暴
在无可救药的烦恼中，我的吻接踵而至：

我祈求你的床，赐予我无梦的沉睡
让它在愧疚的无名幕前游荡，
在黑色的谎言后，你可将它品尝，
在虚无之上的你，比逝者们对它更加了解。

因为罪，腐蚀着我与生俱来的高贵
它和你一样，给我打上贫瘠的烙印，
当你石头般的酥胸上

驻留着一颗心，任何罪的牙齿都无法对它造成伤害，
我脸色苍白，衣衫不整，头脑中萦绕着我的裹尸布，逃遁，
当我独自入睡时，心中充满了死亡的恐惧。

我们说过，如果在诱引（le séduire)、重力（la gravité)、凹陷（le creux)、断层（la faille)、缝隙（la fente）之间存在着某种关系，诱引必然是黑色的：阴影与其边缘的关系就是诱引与性（le sexuel）之间的关系。此外，在这里我们还可以发现性与神圣（le sacré）之间的关系：超级客观世界的边缘地带是禁闭的、被人希冀的、不可回避的，它在内心里是神秘的。马拉美将爱神（Eros）变成忧郁，这不是偶然的。在这首十四行诗中，这是一种被否定的性行为，它创造出一种反神（contre-NOM)[2]：否定、阴影、恐惧、趋暗的虚无（古已有之的恶灵）。

消极的描写同时也给文本定位，它把文本描述为性行为的描述性模态（在诗的末尾作者写道：我独自入睡）。我们看到对绝对的性感身体的象征化：妓

---

① 我已经做过许多次解释：重复也是一种身体效应。

② 众所周知，在对《旧约》的权威解释中，性结合可以使神性得到最大限度的提升，也就是对神之名的最大提升，因为上帝的存在和本质都依赖于人的活动。

女的性感身体通过“啊，猛兽!”（这里的顿呼带有很长奇特的暗喻功能）实现了双重的结构化，从而实现了象征化的话语最大化。我们也能从中看到从泛性感的中性中派生出来的孤独感：这里罪的用法一反常态，它处在微观结构的限制当中，它的首字母大写，创造出宏观结构强调的效应。这样，它也表达出了罪的反超验性（contre-transcendance）。泛性感的中性通过下列诗句显露出来：“当你石头般的酥胸上，驻留着一颗心，任何罪的牙齿都无法对它造成伤害。”这个句子在功能上犹如诗歌氛围的能指附带因素，最重要的是，其中出现了罪的字眼。妓女受到光顾，被人一览无余，但是没有得到爱抚；它得到昭示，这种昭示不是出现在爱神的包裹中，而是在鼓的包裹当中（萦绕着的“裹尸布”的意指很明显）。在虚无之上的你，比逝者们对它更加了解，这句诗充满悖论，把通过动词实现创造、姿势的行为进行主题化，也就是说，通过在诗中创立一个反神的角色，逝者、虚无以及天使的影子实现了胜利。它将文学艺术的艺术效应发挥到了极致，它犹如上帝现身于摩西之前时出现的荆棘之火的对立面。通过美学躯体中感官的极乐，一定会产生出文本的爱抚和感觉的孤独感。声调的错乱一直存在着，但是它的源头却不可触及。我们在同他者的身体或者性感身体的接触中无限地感受到这种错乱。

> 疲劳和无助的苦恼若即若离，它突然袭上心头，河流上的光芒黯淡了，但是仍未消失。听觉渐次消失，雾，无处不在。

节奏分明的散文让人如痴如醉，它的句段都是等音节的，分布在三音节的小调结构中，最终，形成了以双音节和小调为特点的乐章，一切都集中在声音的回响效应上来。在身体、身体的内部出现了一种现成的、裸露的、暴露的现象，经验和客观世界的客体。它是一个音调、某一应用音域、一个重音，是由语句组成的话语。

这些语句出现在表达的形式和实质链条中（口头表达在很长时间内都对风格产生了抵消作用），它们表达出了内容实质，而内容实质在这里是对死亡的指示。这是死亡，完全的死亡：身体，这个声调的源头，在这个行为中得到定位、彻底发挥，最终消逝了，以致话语和语句从此都不复存在，声调从身体上消失了，这是垂死的身体，再也没有了声调。没有了声调，只剩下痕迹、回响和激情。痕迹、回响和激情只能存在于持续的震颤模式中，这一模式通过被杀害的声调散发着语句。持续的震颤作为一种普遍的社会经验，构成了符号的符号、喷发的符号、具有重大意义的符号。同时这也是让人吃惊的符号，它势不可挡，让人目瞪口呆，这种永恒的事件超越了时间的限制，成其不朽。这一符

号指向一个参照，这个参照超脱于事件，所以，它也是不存在的；或者说，死亡的身体是逝去的声音的源头，它只能存在于超级客观世界中，即墓外、绝对的他处和乌有之乡中。可是，这一乌有之乡与社会角色（它们是鲜活的、具体的，是些互动的身体，也有人称之为精神、灵魂或者主体）的相遇可能会孕育出事件（événement）来：行人、读者、观众、看热闹的人——客户——都能被这种电波、激情、痉挛式的眩晕穿透，上述感情最终会在极乐中被妖魔化。这个时候出现了文本躯体（美学躯体），它标志着与接受-创造活动无关的瞬时性的出现。一般消费者不会遭受这种折磨，坟墓和死神的话语存在着，只有死亡才能让多重的消费-确认行为得以体现，消费-确认行为埋葬了不朽性，关闭了从超级世界出走的大门。

和作品内部虚构性的意指相比，我们对《情人》中一个句子的一番解读负荷了太多的意指内涵，这也说明了对文学化[1]的符号学分析具有强大功能。从描写死亡冲动方面看，我认为这是杜拉斯写作中的标本：作者描述了正在被人体会的绝对虚无的核心，这是无法回头的虚无、身体的虚无，它与美化孤独身体的动作具有同等作用。这就是最高理性（ultima ratio），其目的和目标，是死亡，唯一真实的死亡，这也是身体的最高境界。

在普通文体符号学结构中进行了高屋建瓴的分析后，我们再次回到α生产者（发送者）行动体的非施事性（non-actorialité）上来。一方面是对癫狂身体的触摸，它发生在某种没有动作的纯粹接触中——一个没有源头的声调存在着，但是它所依附的身体、面容、嘴和器官都不存在。这是无名的声调，它无法名状，贝克特曾对它进行过有力的形象化和主题化；它是虚无震颤的肉体，这种价值只能通过拟像理论来加以思考。另一方面是α生产者（发送者）行动体非施事性的符号学模式，我们从这种模式中可以归纳出空洞（le vide）和普遍化个性重力（gravité personnelle généralisée）的不确定特点（la qualité d'indétermination），声调的源头就在空洞与普遍化个性重力之中；我们也可以从中归纳出绝对陌生性（étrangeté absolue）的必然效应以及接收文本作为美学躯体的神秘性；此外，我们也可以看出情色机制与死亡冲动之间的内在一致性。

本章中的分析旨在对高端机制中的艺术接受行为做出阐释：它处于高端机制中，因为它是鲜见的、短暂的、脆弱的。我们的分析以话语分析为基础，根据第一章和上一章末尾的分析，这些思考对非话语艺术也具有普遍意义。性感

---

① 参见第三章。

拟像的整个理论都围绕身体的思想展开，从认识论的角度看，它深深地植根于符号文体学的基础理论中。

我们完全接受上述观点在精神层面上的阴暗面。[①] 这个阴暗面和艺术的严肃性不无关系，艺术的严肃性使得艺术本身变得敏感起来：如何给盲人证明光明的存在？重力就位于快感当中，它只能存在于快感中，孤独感则寄寓在“只能”的限制之中。

① 为了使宗教艺术的地位不受到质疑，我们可以通过深化《旧约》解释学对精神进行再诠释。我们通过逆向思考拟像，在情色、物质层面上触及上帝之名（Nom）。

第六章　作为葬礼的艺术

如果不考虑目前为止所提出的各种主张在工具层面的功能，可以对我们的理论分析做一个总结：艺术的跨符号学与间符号学理论越来越紧密地和接受理论的各个方面联系在一起，而接受理论的各个方面以话语为出发点，进而过渡到性感拟像的普通模式。这种视觉在我们看来是合理的，虽然简略，但是它具有一种强烈的内在逻辑关系。我认为这种逻辑非常严密。它是内在的，这不但不是缺点，甚至是认识论必须具备的；然而，它过于浅显，即使依照这一逻辑本身推导出的结果，我们也有必要做出更为宽泛的推广。

艺术是生动的，艺术需要怀着短暂的激情和裸露的错乱去审视，今天艺术存在于摆动的边缘（在心理和智力上均如此），它的效应（接受艺术的效应）应该定位在更为深刻的社会性中。我在本书中反复强调，我们确认艺术是社会实践，这还不够；我们应该充分拓展这一论断的意义。艺术作为社会实践和社会限定（détermination sociale），它也取决于具体的人的存在：它应该存在于人的物质条件中，存在于他们的向往和记忆中，存在于他们的思想和幻想中。

所以，艺术就是现时的效应。这种观点排除了所有的观念化（conceptualisation），也决定了艺术感觉注定是消逝的当下之瞬时死亡。这一论断也迫使我们做出更进一步的分析——它对于有着两千多年历史的各种诠释方法而言只是一种变形。

在引述克洛德·埃斯特邦的时候我曾经说过，只有身体才是最深沉的。上一章末尾的分析应该有一个更为严肃凝重的背景。美的思想和葬礼的阴影并存，在性感模式中我已经对美的强大吸引功能进行了最大化和实体化（hypotasiée）。萨拉·考夫曼（Sarah Kofman）在对弗洛伊德进行评述的时候，曾经做出过这样令人敬佩的解释①。

---

① 《艺术的忧郁》（伽利略出版社，1985年版；对弗洛伊德评述的文字选自《短暂性》一书，其法文译文刊登在1981年5～6月号的《法国心理学杂志》中）。关于夏尔丹（和《鳐鱼》）我们可以参阅勒内·德莫里斯的《夏尔丹，肉体与客体》。

> 弗洛伊德在一段优美的文字中曾经强调过美会给人留下的错乱：美本身是短暂的——它存在的目的在于掩饰一切事物存在的暂时性。在这种错乱中，美的减退和消失会让人感受到葬礼之前的滋味，“在我们看来，点缀在我们的敏感特质和外在世界中的自然和艺术的一切奇迹不会真正归于虚无……美好的事物总是应该以某种方式永远延续下去。然而，对于我们的欲望生活而言，这种对于永恒的要求只会是昙花一现的成功……难以接受的事情也可能是真实的事物”。我们拒绝美的葬礼，然而它解释了一切短暂存在事物难以接受的特点（它也说明人们在作品历史中做出选择的原因）。“我们拥有艺术，目的就是为了避免在真相面前自行消亡”，没有艺术就不会存在诗歌。有些自然形态之所以比另一些自然形态更加诗意化，比如说这条令人作呕的鳐鱼，难道那不是因为这种鱼的肉身象征性地揭示出生命的短暂性和偶然性吗？是您自己感觉到了恶心。只有夏尔丹的艺术才可以使人容忍不可忍耐的事物，对《去皮的鳐鱼》进行暗喻化处理。《去皮的鳐鱼》是值得永存的大作，因为它将肉体的短暂性和瞬时性通过诲淫的场景表现出来。

这样一来，我们在基础层面上建立起存在于美、短暂性、死亡和绝对肉体之间的联系，它在接受过程中，通过容忍-无法容忍的单元，生命不可侵犯的界限，在开放肉体的肉体性（charnalité）的具体化中被人感知到。

肉体就是肉体，身体就是身体，它们存在于躯体化过程（corporéisation）中，去除了所有的灵魂和精神，被展露出来，体无完肤，在动物性（animalité）表象下潜藏着一种动物化过程（animalisation）。接受者、观众、窥视者所有的尴尬、错乱以至于不适，都源于此，因为肉体和身体都暴露在迷惑-冲动的目光中，肉体和身体使得迷惑-冲动产生并延续下去。可以说，公开的秘密和主要的疑问就是正式的嫖娼行为：它也是原始的性（archi-sexe）的无限性，是黑暗的、不定的，它是狂乱地崩裂于超级裸露（ultra-dénudation）中的、截取遮羞布的、存在于开放的内心中的女性性感，它是面目全非的、过度暴露的、变形的女性性感。此外，它还是美杜莎（Méduse）。

呈现在我们面前的是充满遗弃感的视野，它深深地植根于爱神绝对的裸露的重力中，它将时空——包括超验的时空——限制在它不可承受的轻盈中，这也就是说，限制在（他者的）虚无中。

我们应该在这个节点上对瞬时（instant）的短暂性和永在的当下性进行思考：这是个死亡的当下。很久以来，我们把对情色性、死亡、裸露、不可侵犯性的思考与超验和存在的辩证以及对神圣（le sacré）和崇高（le sacral）（崇

高与宗教无关）的思考结合在一起，前一章中我已对上述概念的维度做过介绍。然而，前面的介绍还不够，它们不够严肃，缺乏当下性，特别是从社会的角度看，它们不具备当下性。严肃地说，我们需要尽快与实践（praxis）的概念实现对接。如果我们遇到了理论的困局，或者矛盾的要求，那可能是因为我们推理的解释学内容（contenu hermétique）构成了理论的困境。

作为死亡的当下，从社会意义上，它是被体验的当下的死亡。身体，只有身体，一切都围绕身体展开，思想在身体性中发挥到极致。冷眼待之，这没有任何意义，这是荒诞的，甚至过于浅薄，因为荒诞还是在具有逻辑性、哲学性、艺术性甚至社会性的范畴中，它就像战后由知识界操纵的遮羞布一样，其目的就是让思想继续运作。荒诞不具有身体性，我们只能在身体性社会的延续中，在实践的心理－生物性感受中思考荒诞，也就是说，它只能在历史中被思考。

面对逐渐揭露的、受到压抑的、未被承认的真相，我们逐渐发现，大家遭遇的几乎是重言式的不测（impensé），因为我们无法对它进行预想；这种不测无法指明，也无法具名；它在两种主导的工具性解释学影响下变弱了：这两种主导的解释学是马克思现实主义和逻辑现实主义，二者与日益上升的宗教和身份的原教旨主义平行发展。在某种程度上，现实主义受到倾覆，它至少发生了裂缝，从道德层面看，原教旨主义根本无法介绍[①]。这样只剩下一个结果，像奥斯维辛这样的文化地震事件受到遮蔽，现在，我们不能再重复推诿的托词。

阿多诺曾经意识到地震的维度，然而，这没有多大意义：只有他的作品曾经提出过我们赖以存活的（这一点普遍被人忽视，但是事实如此）哥白尼革命的哲学和符号学基础。我们可以在法文版的《否定的辩证法》中读到阿多诺的决定性的思想。他思想的许多命题被人片面地理解，容易带来误会。阿多诺的读者们可能更熟悉他的《棱镜》[②]，该书中写道："我们无法在今天创作诗歌。"后来人们把这句话演变为"奥斯维辛后，我们不能再创作诗歌"，这是在更广泛层面上进行思辨的富有逻辑的论据：

> 文化批评到了文化和野蛮辩证的最高层级：在奥斯维辛后写诗是野蛮的，我们今天不能写诗，今天写诗这一事件本身就会危及对上述问题的

---

① 这个问题有待以后进一步澄清，我们目前只处于其表面层次，这里所指出的要点和本书开头提出的反本质主义解释学主线是一致的。

② 《文化和社会批评》（佩约出版社，1986 年版）。法文版由 G. R. 罗什里茨（G. R. Rochiltz）翻译。

认识。

在《否定的辩证法》中，特别是在最后一部分《形而上沉思》（出现在第三部《模式》中）里，我们读到更为宽泛、更为激进的观点。

> 希特勒给人们强加了一种新的范畴：我们的思考和行动须避免奥斯维辛的覆辙，我们需要避免类似事情的发生。这种强制也从根本上动摇了康德主义给我们带来的强制。将之用话语的方式阐释出来是一种渎圣行为：我们在身体上感受到这种强制。之所以是从身体上感受，是因为难以承受的肉体痛苦是一种不测的恐怖。

充满悖论的是，思考本身变成紧迫的、复杂的和隐蔽的。

> 理论上，我们应该否认文化中完全的身体死亡，这不是站在死亡纯粹的本体本质上而言的，而是以发臭的尸体名义而言的……永远的苦痛也有被表达的权利，就像遭受酷刑的人嘶喊一样。因为这个原因，之前的奥斯维辛后不能作诗的论断是错误的。

我们可以看到，阿多诺本人也引用自己的论断，然后对它进行质疑，甚至反驳它的意义，他的论断总是宽泛论据中的片段式推理。最后，他提出了激进命题和逻辑上存在的困难：

> 奥斯维辛以无可争辩的方式证明了文化的失败……奥斯维辛之后的文化只是一堆垃圾。文化自身发生悲剧却没有抵抗，在此之后，尽管它自我修复，变成一种彻头彻尾的意识形态，从具备唯物存在起就进入强势状态，自己给自己赐予了光芒，然而精神和肉体的分析却剥夺了这种光明。那些保护一种根本性罪恶的和为可悲的文化辩护的人本身就是帮凶，而那些拒绝文化的人会立即归入野蛮，文化映照出了这种野蛮。即使沉默也无法逃出这个圈子。

在反思方面，我们很难走得更远。阿多诺推出了带有个人色彩的理论摧毁方式，我们也可称之为一种思考的义务，一条有待行走的道路。它的形态超出了想象，对于一种方法而言，这似乎是一个堤坝，阿多诺本人也未从他的理论中得出过正面的结果。他通过交叉的方式触及艺术思想、文化思想与思想的思想。很明显，这走得很远。然而，这是严肃的，这必将导出与智力启示录（apocalypse intellectuelle）相似的疑问：这个圈子已经彻底封闭。很明显，无

论我们投入多大的力量来论争，也不一定能说服对方，这一点我在《修辞学词典》[①]中已经提到过："我们用合乎逻辑的概念来说服合乎道德的概念，这须在感情的层面被说服才能成功。"太多的道理、动机和感情因素，它们隐蔽在思辨的外衣下，从而阻挠了由阿多诺所提出的严肃分析的发展，这种阻隔会干扰我们对分析本身的认识。总之，要得到正确的理论依据，我们就需要开动脑筋；我们需要接受这一点。让我们进行谨慎的推理。

现在，我们需要提前澄清一点，以避免在这段本质上充满偶然性的推理中引发新的误解，这就是不可指代（l'indicible）或者不可名状（l'innommable）。我们应该重新使用本书理论化过程中使用过的术语，特别是在第一章中关于客观世界和象征化世界的术语，象征化世界从定义上来说已经被符号化——它所指的就是所有可被符号化的事物——类别化程度最高的象征化世界就是被话语化的象征化世界：在某种意义上讲，作为被象征化的事物，整个象征化世界都可以被指称。总之，整个象征化世界都可以实现符号化，它可以用某种言语表达出来。但是对于客观世界而言，以上结论也都适用。可以说，某种不可名状性和不可指称性总是存在着，它被孤立，位置明确，也被众人接受，这就是客观世界。不可指代性（l'indicibilité）与客观世界的不可指称性（l'innommabilité）在某种意义上构成了同义重复（la tautologie）。当博絮埃提到"一种在任何语言中没有任何名字的事物"之时，他在谈论尸体，甚至是尸体的彼世（l'au-delà）。我们可以谈论它，但是无法将它的指称表达出来，因为我们这时遇到了绝对的不可符号化，即使它是位于客观世界的彼岸（outre-monde），这就是客观世界。

一旦涉及奥斯维辛，这就是另外一码事情。这是另一种不可指称性和不可名状性。它一定和另一种不可指称性、不可名状性有关。为了逐步理解——这就是问题所在这句话的含义，我们可以考察NN这个实体的内涵。为了总结这种解释学境况，我们建构一种语义场[②]，它的内容是所有首字母缩略语组成的词汇。NN是纳粹党卫军标在所有被运往集中营消灭的受害者身上的标志（他们和大量被直接送往毒气室的受害者有别），这是一个最为低级的标志，它明显地标示出延迟死亡的命令。这是纳粹人给这些受害者签发的命令状。它等于拉丁语中"nomen nescio"（我不知道它的名字）的首字母缩写，这种缩写在

① 口袋丛书系列，1992年版（引文出自《修辞学导论》）。

② 参阅阿伊姆·维达尔·瑟菲阿（Haïm Vidal Sephiha）《巴黎语言学社团》中的分析（第75卷，1980年版）。

德语中指称那些无名的人，而不能指称那些拥有社会角色的人。

这个缩略语也是德语中“Nacht und Nebel”（黑夜和迷雾）的缩略语，这也是后来人们赋予 NN 的诠释。如果我们用法语推理，它几乎覆盖于德语中相同的词汇一语义系统。我们注意到，这一语义场同时也是姓名灭绝与消失的语义场，它只是灭绝中烟雾消失的标记而已。

与我在本书中涉及的认识论系列比较而言，我们可以把上面的现象称为超级象征化世界（l'ultra-mondain）。这不是客观世界，这是已经发展完备的话语运作系统，是部分的构成单位（比如 NN 这个符号），它里面蕴涵着对应的社会经验（我们至少可以肯定这一点），它们是观念化（conception）、决定（décision）、组织（organisation）的理性化过程（rationalisation）。这不是被延伸的幼稚症（infantilisme），不是疯狂造成的错乱，也不是野蛮。然而它也不具备象征化世界的属性：纳入机制中的言语（λóγos）终究还是言语，（λóγos）我们使用修辞换称法来称谓它：言语 SS（λóγos SS）。从形式上不太明显的宾语确认（prédilection）会立即引发不适反应或者否定（dénégation），它会引起排斥（contestation）。这是因为出现了一种被激活的言语（λóγos），这是一种对客观世界、言语、动词理解产生影响的类别化（catégorisation）；然而这种语言似乎经历了象征世界化（mondanisation）的处理，以致于它只剩下了一个外表，一个面具，一个冰冷的拟像。话语（langage）被冰冻了[但是言语（parole）却不然]：这是游离于死生之间的话语，它甚至不是为坟墓而存在的话语，而是坟墓的话语，它通过超级类别化（ultra-langage）变成了反中介的话语（langage de l'anti-méditation）。这种话语只能通过对其他话语的否定才能凸显出来：它没有名称，没有主观性，没有人性，它是破坏所有指称的指称，是消除一切个体化的类别化，是摧残所有人性的理性化；它是一个形式上的抽象化过程，在定义上完全是自然话语的对立面。它是一种反话语（anti-langage），是游离于死生之间的声调，抹杀了整个主观、及物符号化，使之脱离了现实。

这不是超越死亡的、神奇的、宗教的、神圣的声调，它没有坟墓和超级客观世界。这是在自然化的、化石化的机械化的象征化世界内部的、极端的、精神的虚无化，死亡本身也在其中被谋杀了。

我非常清楚，对这种话语进行严格的符号学分析是非常困难的：如果可以使用生命陈述这一术语，那么所有生命陈述都会因为同一问题而在集中营这个问题上被阻断。我们对普通符号学意义上文化地震的探究加深了对上述问题的思考。我们从思辨层面上置身于奥斯维辛集中营帝国、非言语的言语、反言语

和超级世界象征化的内部，这是被灼伤的、毒杀的世界象征化，它犹如修辞学中的转嫁（métastase）。

这是一种谋杀的氛围，在上面我已经就它的具体从属关系做过说明。它和死亡的氛围不可同日而语。可以说，它是绝对的犯罪，它和家庭谋杀中可恨的、私人的主观性犯罪（在对俄狄浦斯深化的不同处理中，这类犯罪已经受到永久的文学化）相对立，同时也与宗教谋杀和对上帝可憎的、普遍的谋杀相对立。这是一种双重的谋杀。首先，根据宗教，这是对灵魂、精神、人类尊严、良知和自由公义的谋杀：让全身赤裸的人们在火车站的站台上四脚爬行，将成堆的人永久地关押在没有卫生设施、没有食物的运输畜生般的车厢中，等等。其次，它是对身体的谋杀，是对人类个体化表面最终的、最深刻的、实质的谋杀：毒气室后面的焚尸炉将尸体焚毁，彻底将它化为灰烬和浓烟——这是终极的谋杀，无以复加的恶。

这种双重谋杀和上面所指出的所有的限定关系构成了绝对的罪恶：它在历史的长河中前无来者，难以名状，然而，它成了现实。罪恶的不可争辩性并不会对符号学构成难题，难题来源于它最终的不可驳倒性。我们不能满足于从符号学上陈述罪恶（我曾经就这一超级象征化世界论述过，后面还要继续论述）的可能性，我们应该触及符号学问题的根本，即对文化和思想的符号化，在这一点上，我们和阿多诺思想中的主轴邂逅了：

> 奥斯维辛以无可争辩的方式证明了文化的失败——后奥斯维辛的所有文化，包括对奥斯维辛本身的批评，都只是一堆垃圾。

这个问题有双重意义：它对奥斯维辛后的文化和非文化的存在问题做出思考；对我们而言，还有另外一点时常被忽略的内容，那就是它让人更加清醒地认识到奥斯维辛之前的（黑暗的）文化，这不是一个简单的问题，但也不是最迫切的问题。

最迫切的问题是文化思想的问题，也就是思想的思想，它从根本上说，是由奥斯维辛提出来的。为了超越阿多诺，我们可以引述他本人的论述。我们在他的《否定的辩证法》导论中读到如下文字：

> 过度合理性的谬误之处被它自身遮蔽了，启蒙文化（Aufklärung）再次深化，它自身规定了它的合理性，思考在本质意义上讲是对某一事物的思考……如果理性忘记了这一点，将理性的生产、抽象进行违背思考内涵的实体化（hypostasier），那么理性就变成了非理性。

我们触及了问题的核心。我们可以很轻易地认为奥斯维辛是野蛮的结果、

疯狂的结果。人们越来越接受这样的观点：奥斯维辛是普通的种族灭绝。这种观点和我们上面提到的看法是矛盾的，人类历史上充斥着各种各样的种族灭绝，现代历史尤为如此（大家可以想一想美国的殖民），20 世纪更甚于其他时期，在某种意义上，所有的灭绝都是因权力的争斗而起的。如果我们想摆脱这种思辨上的捷径，那么我们就需要思考奥斯维辛和思想、奥斯维辛和理性、奥斯维辛和文化之间的关系。上述关系可能就是同一个问题。

奥斯维辛是文化的结果。在某种意义上，奥斯维辛是文化的产物。它是德国文化、欧洲文化、西方文化的产物。但它是文化的直接产物吗？不，肯定不是，它是曾经统治世界的文化的产物。它是技术的、科学的、理性的、世俗的、实证的文化，它也包括这种文化中的反理性成分。这种文化的核心是一个辐射的文化渊薮，它同时是普朗克、富特文格勒和海德格尔的故乡。让我们看得更宽广一些：这是后笛卡尔文化、启蒙文化，它是扩展的启蒙精神。我们没有必要顾而言他：正是在这种哲学和认识论潮流的滋养下，我用电脑写出本书，也正是得益于这种哲学和认识论的潮流，人类将人送上月球，许多人在脑外科和心脏外科技术的帮助下保全了性命，我们日常生活得到极大的便利，我们实现了瞬时和普遍的通信，德累斯顿和广岛的大轰炸才成为现实，核武器和超现代化的电子武器才得以面世。同时，我们将过时的武器和药品卖给了那些比我们落后的国家。这就是进步。在这一点上，我们可以得出两种结论（我清楚这种推理的外在的不合理性）：奥斯维辛是（我们）文化发展的直接结果，抑或奥斯维辛是这种文化发展中可能出现的一种效应。我选择第二个结论，它更容易让人接受。

这并不是一件轻松的事情。我认为，我们的处境并不利于反驳阿多诺：这里涉及文化的现实和文化的神话。不管我们的主观意愿如何，人们只是站在伦理的角度上领会这种启蒙时代文化的现实和神话，而不是站在社会历史中的技术效率、认识论效力或者形而上深度的角度上去看待它。我们应该将这一思考进行到底：启蒙思想真诚而虔诚的信徒们迷恋非理性的理性，放弃了理性精神中的反叛精神——借用阿多诺的话来表述——它只给我们带来了一大堆垃圾（垃圾在我们不知情的情况下日益聚集起来），我们应该从这种文化的神话中走出来。在精神文化中，这种文化的必然、不断聚集的果实滋生出虚浮的华丽，最终使文化变质。

精神文化，即使是唯物主义，也永久地丧失了信誉，变成了罪恶。这不是因为它经过了事先的策划，而是因为它无可救药。它今天依旧无可救药。首先，因为它处在一个无所事事的位置上；其次，因为我们被上百年的（甚至上

千年的）精神思想压得粉碎；最后，因为哲学空洞（同时也因为分析哲学的狭隘）。澄清上述问题，是为了打破阿多诺描绘的令人消沉的怪圈，我们应该进行一场彻底的革命。当然，我不提倡这一革命，这一术语的题中应有之义会显得滑稽、反常、无味。它是肢体思想（pensée somatique），不具有可能性但是从否定的层面有存在的必要性。我们在考察了一系列可能的路径（它们容易操作，但是往往在经验上陷入绝境，难以为继）后，通过排除的办法，走到了目前的地步。

肢体思想一定具有魔鬼性、悖论性，它处于前萌芽状态（pré-embryonnaire）……如果我们假装好像什么都没有发生，再对此进行思考的话，那么，这会让人更加难以忍受。在肢体思想中只有一种外在的悖论，大家知道，修饰词在功能上是助词的限定补充成分，是一种从身体引申出来的思想。术语中词与词的结合也充满了价值挑衅的味道，它宣布了建立在精神至上基础上的思想的没落，除了基督教神学的圣灵降临肉体的思想外，现代思想在推理过程中总是在道德层面鄙视身体，总是在心智上将身体置于从属地位（即使在人格主义和生机论中也是如此）。总之，我们要顾及认识论上的所有误区，从全书的分析来看，我们现在需要建立一个普通解释学项目，它存在的目的就是对社会－意识形态－美学实践研究给出答案（这是多么让人望而却步的事情），它集中了所有与身体相关的思想，它源于身体，也主要以身体为参照。

主要的遗弃感（déréliction majeure）来源于针对犹太人的种族大屠杀中有组织的、挑衅的苦难。可以认为犹太人大屠杀是一种象征性的灭绝：奥斯维辛指代了六大集中营，它证明了纳粹种族屠杀行径的具体性。反犹主义的发动机是这样一种思想：即使所有的犹太人都已被杀戮，反犹仍然要继续，以便剔除所有犹太文化的特性。只有在上述条件下，它才是象征性的灭绝。这种困难引发的遗弃感不是语言学上的并列关系（constellation），不是道德层面上的灾难，也不是精神和形而上学层面上的坍塌，上述选项都不是。这是一种受到推广的、被最大化的身体的暴力。同时，我们也不应该轻视身体的、心理的巨大痛苦，它是撕心裂肺哭喊的痛苦。为了澄清我们这里所提到的哥白尼式的革命，我们需要重新阅读阿多诺关于自古以来的极限——死亡的论述 。

我们说，死亡一直以来和虚幻一样抽象；良知对死亡的适应随着具体条件的变化而变化，它和一个人死亡的方式有关，甚至触及本性自然（physis）。在集中营的死亡是一种全新的恐惧：自奥斯维辛以来，死亡意味着对比死亡更加恐惧之事物的恐惧。

在被禁的坟墓中，尸体灰飞烟灭了。

对身体的戕杀是终极的谋杀，它是对人性的侵犯。

这里我们再次和身体邂逅。在此，它是具体的、物质的、彻底的、排他的、深刻的概念。在葬礼的根本性视野中，精神受到无可挽回的羞辱，这当然是缺位的灵魂（âme absente）。这种错乱是否会引发精神的边缘化、工具化和在目的秩序中的降级呢？这确定无疑。然而，事情可能更为复杂，因为这里的关键不是系统简单的颠倒，这样做只会从黑格尔的角度保障系统的原则。这里的问题也不是对系统的毁坏，而是观察它遭受破坏的过程。肢体思想是对疯狂和被谋杀的理性的非理性要求，是罪恶思想的要求，上述观点听起来有些疯狂和非理性。简而言之，身体还存在着，其余的部分已经被湮灭了，至少其余的部分无法被展示出来。启蒙给人带来了光明，也给人留下了阴影。

我们怀着深层动机来论证上一章中主要思想的合理性，这些动机寄寓在历史中，寄寓在实践本身的血肉中。烙印深深地印刻在身体上，它具有身体属性，我们不应回避它，更不应该通过抽象化将它抹杀掉。然而，在某种意义上，这是在庄严气氛中——它有了重量——再次出现的身体。在我们看来，这样的理论衔接具有很强的限定性：它无法起到澄清的作用，但是它可以从解释学的角度对我们的拟像理论给予理解上的帮助。这是话语中潜在艺术化要素性感化的特性，因为存在着这样的特性：上一章的核心议题与本章的核心议题是相同的，它们在这里交汇——它们在表面上都与特定的身体的思想有关。身体作为鲜活的身体，作为心理－肢体的统一体（心理依附在它所在的肢体中），这样的身体可以当作性来理解：性从属于身体，身体是性感的，只有在裸露的身体中才有对身体的揭示，然而，真实的或者想象的裸露也只从属于性。

在思考文化思想或者思想根本性的探索中，在我们与身体王国邂逅时，在重新思考艺术思想之前，我们需要厘清整个推理的敏感对象：价值问题。我们经常用到价值这个词，它让人生畏（特别是在用作复数的时候），然而，它并非最糟糕的词汇。第一章中我们曾经看到过，很大程度上，在非话语艺术的符号学意指领域里，价值一词的使用让我们避免了令人不快的认识论混乱：非话语艺术的价值是接受过程中内容印象的整体导向。然而，价值超出了这样的意谓责任（devoir-signifier），在社会实践的管理中，它应当占据一定的空间。我们应该详细地表述它，使其连贯。

一方面，我在性感化拟像的基础上建立起艺术化的测试机制，同时辅以文本躯体、美学躯体的理论，二者都是性感身体的拟像，在这个机械化的、冲动的、认知性的空间中，我们似乎感受到一种空洞的空间，一种欠缺和应该存在（devoir-être），符号学价值可以通过它们得到确认（这不是一个事关成功与否

的问题，也不是事关高超表现手法的效应问题)。另一方面，在通过肯定和否定双方面论述后，按照理想的、唯物的现实主义标准，按照精神-理性主体论的要求，我们意识到已有的思想丧失了活力，需要寻找一种其他更具有活力的思想。我奇怪地——说奇怪，是因为它反常、突然、不可避免——将它称为肢体思想。在目前推理状态领域内部，我们能感受到绝对的要求而不是对处于初始阶段的认识论重组，我们感受到一种导向的空间，它主导着方向，产生磁场力，成了推理运动的主要渠道和主轴。推理运动即使在它的初始阶段，也没有包罗万象的雄心。启蒙时代以后的后笛卡尔主义的普世性从来没有停止对全球化的左右，以至于在它内部发展出一种先天性的奥斯维辛式的妖魔性(monstruosité)，我们在面对（非常真实的、具体的、肢体的）杀戮后，只能提出身份主义（identitarisme）和原教旨主义（fondamentalisme）作为对策——为了对抗这些恐怖，我们构建新的解释学体系时同样需要具有普世的雄心。在所有情况下，肢体思想普遍地将重力放在儿童、女人、男人的身体上。这种思想并不明显，但是它也不愚蠢，重要的是，我们的尊严要求我们舍弃现有的模式。

上一章中我提出了一个有待填充的空间、一个有待调节的区域、一种具有导向性的灵感。在这两章中，它的具体化通过对空洞（le vide)、稀缺（le manque）和需求（le besoin）的感觉被人理解。它是一个对社会实践进行导向的空间，这种社会实践组建起来，显现出某种价值，它是实践性的价值，希望我们能设想出其他类型的价值。总体而言，这种空间只能代表伦理维度。

何谓伦理维度？今天大家都在谈论伦理，这很可能是为了避开道德，回避道德、宗教、社会、哲学规范的没落。它出于对宗教的法国式的仇恨[①]，出于对资产阶级虚伪的厌恶，出于对可怕的、血腥的，同时也是对资产阶级式的社会失范的一种恐惧。

有这种可能，但是我们不能肯定。总之，分析目前还不充分。我们可以确定的是，这里谈论的伦理维度以及我在前几页提到的社会对诠释体系的社会性限制，它们都不属于道德至上主义（moralisme），因为我们遇到的第一个问题——我非常清楚，我的许多提法都值得推敲——显然会出现在伦理维度（我还没有对它进行限制）与艺术化机制性感化之间的关系中。很明显，我认为这里提到的伦理与性道德没有任何关系。性道德实际上是一个让人难过的表述。

① 同样道理，在修辞学领域（参见《修辞学词典》的导论部分，口袋丛书系列)，法国也存在滞后。

为了盲目地论证世俗化的合理性，人们衍生出一系列的社会性偏差。我们有理由担忧，道德在实践和社会无意识中会受到灾难性的认识，人们将它缩减为性道德：这种做法简单而又无耻，它正统地宣示了男权主义，将不受惩罚的强暴（exaction impunie）赋予了这个巨大的场域。我们来考察一下这样做的坏处。整个性感化的拟像理论都公开地抵制这种同化，为了避免罗兰·巴特之后的混淆，我们给出性感中性化的提法。也许因为性感（le sexuel）代表了鲜活身体的象征性维度，情色构成了人类肢体的象征。它是人具体、全部存在的尺度。性感可能发挥出来，也可能正好相反，仅此而已。

如果现在想更进一步深入推理，那么我们可以试图界定伦理，使之脱离模棱两可的状态。大家都知道，对伦理概念的界定，不是什么方法都可以奏效的。因为它涉及一个本质性的判断，我们应该先界定这一判断。如果我想不起邻居的面孔，我将以何种名义把它从脑子里彻底抹除呢？在今天的文明社会中，这一问题并不具有特别的思辨性。只有两种可能的回答：以自然法的名义（这一概念在法国已经萎缩为人权的概念，在盎格鲁－撒克逊国家被简化为人的观念），或者以宗教启示的名义——我希望二者之间不要有太多的矛盾。这不是我们所要讨论的要点。为了坚守本书开篇以来的思想发展逻辑，我们只采纳某些更简单、更基础、更清晰、更具有经验性的观点立场：我们要么站在身体一侧，要么蔑视身体，鲜活的身体是作为人的整体而存在的。在历史的极限中，有些人被赶进毒气室和焚尸炉，有些人选择了冷漠，他们促成、决定、执行了这种灭绝。这样讲有些笼统，但是这是明显的、充分的。坚持这一观点并不容易，它恰恰会引导出另外一种美学观念。

这种伦理维度会界定、填充一种方向性空间，事实上，它对所有的社会实践都具有导向性，它是人类群体行为控制的参照，写书、投票、建桥、解方程、看油画、在海边沙滩上漫步，这些行为都会受到这个空间的导向。在任何社会行为中，如在绘画艺术和雕塑艺术中，我们观赏委拉兹开斯的《照镜的维纳斯》、德加的《睡美人》、罗丹的《吻》，都会存在一种美学态度。它很难界定，但是我们有必要提出这个问题，因为这是个重要论题。与绘画和雕塑接受相关的实践具有即时意义，因为我们需要最大化地、最全面地、最富活力地对接受维度进行幻化，即视觉的维度。我们心中驻留着形象艺术引起的好奇和非形象艺术给我们带来的纯粹的迷惑力，所有适中的评述都可能在接受过程中夹杂其他要素。更确切地讲，在我们上面提到的三件作品中，认知性的好奇是认识层面最主要的吸引力，它公开地、明显地与另一个成分混杂在一起，我们可以把这种成分理解为一种动机（motivation）。在当前的情况中，这一动机可

以理解为美学躯体明显的情色化，这种情色化本身包含着某种伦理维度，后者对情色化进行导向和限定：它是目光的调动，目光的环视，目光的记忆，一种和目光异质的绵延（durée），目光不同的目的性和强度，目光的游移，目光的迂回。主体的兴趣激发着、包裹着目光，赋予它一种人性化的关切，在错乱的尊崇中，主体根据人性化的关切衡量激情。这种美学感受在表演性的艺术实践中也表现得非常强烈。它对所有的实践都会产生作用，作用的大小有别。如果我们阅读马拉美的诗歌或者米歇尔·德翁的小说，我们就会置身于一种状态，该状态会通过接触调节主客体关系。一切形式的实践都不能偏离调节规律，即使在美学躯体的勃起过程中也是如此，勃起也是一种难以抑制的伦理要素。

这种难以抑制的伦理要素可以理解为一种运动，这种运动之所以难以抑制，是因为它与冲动类似。我们在这个节点上提出冲动性（le pulsionnel）的说法。它作为躯体深处的外在表现，与本书的理论推理一脉相承。我们可以将这种冲动理解为生命的活力，这与上一章中的解释学视野一以贯之，在上一章我们已经提到过齐美尔，他关于艺术现代性的观点和我们目前的分析是吻合的。此时提出冲动特点似乎有些唐突，它和我前面的分析是连贯的，我已经就此多次强调过，它只强调全部的身体概念的价值，和生命活力或者生机论的思想有所区别。大家都知道，这一思想存在的意义在于它帮助我们理解后革命时代的社会文化，同时也带来了某些混淆。有史以来，这些混淆一直受到非议；根深蒂固的伦理存在于具有侵蚀性的冲动中，在某种意义上，它存在于生机论中，它在生命活力的内部构成了人类责任，这里的人指的是社会意义上的人。

从本书理论化中最抽象的符号学层面看，上述分析会带来一系列结果。我们不能就此打住，我们在历史性分析的解释学层面的根本层级上推出了身体思想，对身体思想的探讨可以和本书开头提出的理论衔接起来。在第一章中，我粗略地提到一种符号学的模式，提出了客观世界和象征化世界的区分，提到言语、类别化、中介功能以及在此之上的艺术化机制，并对它们进行言说、表达和指称。我当时应该对叶尔姆斯列夫提出的内容实质进行详细阐释。按照当时的分析，内容实质内部由不同比例的认知范畴和情感－情绪范畴（thymico-pathétique）构成[①]，我们现在应该重新审视内容实质。随着分析的深入，我们现在已经进入了整个符号磁化结构的大脑中枢。一方面，内容实质代表某种定位核心思想的方法，它在世界象征化过程中具有核心意义，它调控着一切主体性和相异性之间的中介功能；另一方面，世界形象化具体过程中深刻的具体

① 从现在开始，我会自由地使用在第一章中提出的情绪范畴（thymique）和情感（pathetique）。

性依赖于人作为人的活力，我们应该在两者之间建立起一种本质（伦理维度）关系。通过前几页的分析我们得知，在一切社会实践中（这里不分析非社会性的实践，也不触及这些实践以外的人类认知）伦理维度是人认知过程中的顶点（nec plus ultra）。在人类躯体的人道主义的影响下，最为人性化的维度就是伦理的维度，这看起来顺理成章，合乎逻辑：我们现在需要将伦理融入内容实质的内部。

在某种意义上，我们需要回归到亚里士多德的观点上。我强调从某种意义上讲，原因有二：首先，我们从来没有偏离亚里士多德；其次，我在前面已经解释过，我从刚开始就将亚里士多德的各种伦理和情感诉诸统一到一个渐进的人类学整体中。

在这里我们发现了内容实质的第三种组成要素，即我在前面简略界定的伦理。在所有的言语、所有的符号的符号化中，在被艺术化或者违背艺术化的客体中，在话语中或者非话语中，伦理要素都从属于内容实质，根据具体情况，它在内容实质中所占比例有所变化。伦理要素和认知范畴、情绪范畴或者情感诉诸要素并列，这也就是说，三者之间互相保持着相同的渗透性（porosité），我们需要思考伦理要素是否与其他两种真的类似。众所周知，在符号化中，在它们的物质构成之外，主导要素的比例差异会促使它们之间产生差异，所以有时情绪范畴占主导，有时认知范畴占主导。在最大类别化的背景中，话语具体性取决于认知范畴的最大化，即使在精神性占主导的对象中，包括难以类别化的话语，都存在整体的符号学价值，因为情绪范畴在内容实质中占有一定比例，三者复杂地契合在一起。我们无法断定二者与伦理要素是否同质。我们可以设计出某种程度上以伦理为中介的符号学过程，但是这只能在明显的主题化中才能出现。伦理要素也可能更为根本，更加直接、敏感，它也可能在认知范畴和情绪范畴之间起着双向的连接作用。我认为，伦理要素占有主导地位，它是符号学活力的发动机。在伦理的作用下，一切人类行为的实践分工运作起来：伦理——即使在表面上——对社会规则进行导向，也许这不是社会规则，或者根本不存在社会规则。

伦理（重新）融入了内容实质中，它也许是内容实质最重要的调节者，这和肢体思想是一致的，肢体思想是内容实质三要素的必然产物。在伦理中存在着具有决定作用的冲动因素，这就是身体的维度。事实上，伦理王国和它的化身只是躯体概念——整个躯体概念的产物：一个裸露、孤单、脆弱的身体，即一个纯洁的身体。从这一点上讲，艺术激情（我们终究要回到艺术上）总会染上某种伦理的色泽，伦理会对在艺术面前的错乱情绪产生重大的影响。无疑，

这种感觉是伦理影响的结果。它一般是沉默的、无意识的、下意识的；它对潜在的艺术化的质量可能施加强大影响，如果美学躯体能诞生出来，它肯定产生于这种强烈的感觉中。这样的激情会随着某种感觉扩散开来，我已经讲过，人需要面对一个似在非在的身体，情人的毫不遮掩的躯体或者女性的裸体。它总是飘忽不定的：在所有可被艺术化的实践的接受行为中，这是公开的身体让人产生的错乱效应。这种错乱背后有一只看不见的手，即伦理冲动。

我们的理论化发展的另一个内部问题就是艺术中道德问题所提出的传统问题。这似乎是一个艺术与非艺术的问题（具体地讲，这一问题更多地触及话语）。自我们从内容实质的要素逐步推理以来，当接受机制确立后，我们面对的只剩下根据不同书写契约（或者美学契约）而被接受的各种实践。同样的道理，不同的伦理要素处理会产生不同的主题化，从而对认知范畴与情绪范畴产生影响。所有的著名悲剧或者像《卡拉马佐夫兄弟》《魔鬼》这样的小说的形象化都在艺术化时提出一个道德问题，这一道德问题和本质的实证主义没有联系。从中世纪基督教戏剧、巴洛克时代以降的一些教理小说（如让·皮埃尔·加缪的小说）以来，一些主题小说或者主题戏剧正好与上述作品相反：接受行为中的伦理感觉处于分离状态，也就是说，与主题化相比，它完全中立。艺术中的道德不是一个符号学的问题，这是一个在接受过程中已经得到解决的问题。

将伦理寄寓在冲动性中，将内容实质扩展到伦理层面，二者都不能为肢体思想提供一个全面、充分的回答。然而，它们有助于我们解决具有悖论特点的观念，避开逻辑难题，它们是肢体思想涉及的部分理论化的主轴，它们具有连贯的特点。与本书开篇以来的各种理论相比，这些主轴不是孤立的，我们目前已经具备了一个宏大的理论体系。然而，具体到肢体思想，在目前现有的理论框架中，我们很难走得更远。一种可能的途径就是要重新思考修辞学领域，从中打开缺口。在这一点上，我们可以朝着两个方向努力，我将在未来的阐述中详细介绍。一方面，我们可以重新思考雄辩（oratoire），它是雄辩艺术的第五组成部分，它反映演讲语言在生理心理层面的修辞学表现。它改变了两个维度：说话的身体的维度和倾听的身体的维度。这是一个极端的肢体导向，它强调在敏感条件下逻各斯具体的体现，它将逻各斯的存在从属于肢体的影响下：声音和舞台的空间爱抚至少会决定雄辩的效率。另一方面，我们可以思考一下修辞学和社会规则中的表面的深度（la profondeur de la surface），这是对臆断思想的更新。臆断思想也许有助于更加细腻地理解人类规范的氛围，一切修辞学运动都依附在人类规范的氛围中，这是社会关系中对判断、言语、行动唯一

能起到决定作用的自发的重力组织（le tissu des pesanteurs）。我们就臆断的、普遍的、共同的、外在的具体进行了许多思考。从中我们可以看到明显的思想轨迹，它从根本上总是受到争议：亚里士多德的解释学拥有非凡的、令人烦恼的力量，即社会性的自主思想或者社会性自主的思想。我们也可以试着去理解这类理论化的意指性：它只有臆断的表象，除此之外，别无他物。所以，只存在着生命的实践性表现，它在运动中得到淋漓尽致的发挥。

上述修辞学层面的评述带来了学术上的太平，我们应该过渡到文化符号学上。我们又和身体、身体的尊严、身体的遗弃感邂逅了。理论上的原因是内在的，历史原因是外在的。当务之急是研讨艺术的地位问题。这种提法具有简洁性，它实际上涉及艺术化的问题，我们已经对此进行过研究。

从非常宽泛的视角看，我们提出两种简单的观点。奥斯维辛后，艺术——我使用这一缩略的指称，让它和前几章中的评述联系在一起——充满了彻底的遗弃感。阴晦遮蔽了所有可能的、想象的、被体会的艺术实践。这也就是说，这里有一种普遍的主题化，它直接或者间接地通过各种形象化表达遗弃感：从荒诞一直发展到解构。在形象化的动机中，在非形象化形式的提示下，在混沌的视野中，我们可看到一种图式，它受符号学的照引，例如博克尔的《我们之中和我们之上的不可名状》。它也存在于勋伯格、布雷、斯托克豪森的音乐活力中。它涉及一种视野，涉及接受和生产行为。在这种视野中，一切艺术化的实践都伴随着葬礼。葬礼标明了实践的内涵和价值，它也标明了每种表现的潜在表达性内容。这样的葬礼剥夺了一切艺术的欢娱：艺术化的快乐从此永远被孤立了。

这种观点自有其尊严，从智力上说，它也是站得住脚的，但是在经验层面，它却无法成功。首先，因为奥斯维辛后记忆、良知、对葬礼的感受本身总是多样的，甚至变化不定，即便我们认为这极不光彩。然而，根据本书的主导思想，即葬礼挥之不去的无可挽回性（irrémédiabilité），我们应当观察到，正如我前面讲到的一样，这种葬礼对应着一种绝对的、得逞的罪恶，因为这种罪恶日益被人遗忘、否认、掩盖。我们应该从另一个角度思考艺术的结果。葬礼主题通过生产-消费的社会机制规则融入其中，这并没有为作为葬礼的艺术提供任何历史性的具体性，所以，我们更应该从其他角度思考艺术的结果。我们只需整体考察德国巴洛克悲剧，我在前面已经提到过德国悲剧（le

Trauerspiel)[①]。

在某种意义上，另一种思考途径显得有些平庸，即宣布艺术的葬礼，艺术的死亡。这样就扫除了艺术的现代忧郁，这也许是一种被体会过的忧郁，它深刻地影响着人们的品位，给所有的艺术实践的外在表现留下烙印。不管生产活动具有什么样的外表，不管接受时的等级和性质如何，我们的艺术都是空洞的实践，或者是被掏空的、变质的、消灭的实践，它只是拟像纯粹的模特，是被称为普遍化的拙劣的艺术作品。依照该观点，一切现代社会经验都不可靠。类似的艺术葬礼可被理解为艺术的真实葬礼：这是被谋杀的艺术，它在坟墓后以逆向的面目出现。普遍的拙劣艺术作品将艺术生命变为对被谋杀的艺术的生动实践。

这是一种间接的谋杀，或者是在奥斯维辛得逞的谋杀的必然结果。我们又和阿多诺的论题相遇了。但是，这里涉及的是他其中的一个论题，即我在本章开头是引述的最著名的论题，即断言在道德层面和形而上层面，奥斯维辛后人类“无法实践艺术”的命题，这是一个受到争议的命题，在最近出版的《对形而上的沉思》中，人们也提到它带来的争议。

事实上，我们可以使用艺术终极葬礼的提法，它是在被冠以特定名称的社会实践中的指称，可以指称任何事物。有些人从任何事物中看到了现代艺术作为艺术的死亡的痕迹，或者说，他们从中看到了现代艺术作为艺术的死亡。考虑到奥斯维辛中的绝对葬礼，这种诠释的力度难以否认，从智力层面上讲，被即时唤起的社会–美学现实感受所认可，它同时具有意指性。

接下来，我们应该谨慎地反驳这种立场中坚不可摧的部分，这个任务由阿多诺本人完成，我们还需要考察对上述立场提出质疑的动机。我们在道德和身体的理论支撑下进行推理，所以容易产生怀疑情绪。这并不偶然，这次怀疑具有积极意义，我们从中能看出矛盾的、排他的肢体思想的连接（articulation），出于观念上的需要，我们肯定会重新回到肢体上来。

按照阿多诺的方式推理，现在只能将艺术的否定面推导至其肯定面。这样做会将问题过于简单化，因为历史原因，我们会专注于身体的恐惧。我们应该再一次回避人类骄傲的头颅，它对自身的精神充满自豪，以至于会发展到制造耻辱和灾难的地步，此后，它会花费更长的时间，重新返回原点。我们需要考虑这样一个问题——在后启蒙时代出现了犹太灭绝行动，这从思辨和文化的角

---

① 我这里参考的是已经提到过的《十八世纪》（第189号，1995年10月~11月号，该号由J.－M.瓦朗坦主编，其中收入了有关W.本杰明的最新论述）。

度看都是种错位——纳粹艺术是否存在过？这个问题的含义是：纳粹艺术是否具有意义——这个问题本身又有何意义？这个问题意义重大，它不仅仅会给人造成荒诞的感觉，即使纳粹艺术也会让我们其中的少数人（我知道，这样的人只是极少数）心潮澎湃，我们已经远离了经验理性。我们可以，也应该直面社会现实，以便在纷繁杂乱中理出头绪。历史上出现过一些纳粹艺术家，有一批人，他们将他们的一生或者生命的一部分贡献给一种被认为属于艺术范畴的社会实践，这些人是纳粹党人。他们是纳粹，或者他们看起来像纳粹，或者他们自称纳粹。如果我们不考虑真诚、盲目、变节或者内心化问题，那么上述论题并不是一个深刻问题。另外，曾经出现过一些经验性生产，它们属于艺术范畴，在表面上看属于纳粹艺术，它们至少出现在电影、雕塑、建筑领域中［大家可能会想起阿尔伯特·施佩尔（Albert Speer）、阿诺·布雷克（Arno Breker）、约瑟夫·唐拉科（Josef Thorak）等耳熟能详的名字］，这才是发人深省的。从普遍的意义出发，我们对这些生产做过合理的、高效的分析，分析过它们与其主要限定——宣传（propagande）的关系；此外，我们很容易将他们和戈培尔（Goebbels）就此主题的诸多文章联系起来，在这一点上，不存在任何形式的混淆。这类生产与同一领域的其他艺术家的生产迥然不同，这类艺术家的作品不具有宣传性，这样的艺术家有：康定斯基、埃米尔·诺尔德（Emil Nolde）、奥托·迪斯（Otto Dix）、喀斯特·基尔希纳（Karsten Kirchner）。这类艺术家的艺术都有一个著名的称号——堕落的艺术，这个称号用来指称犹太人（在音乐中用来指称黑人）。

我们可以此为起点来深化思考，我们需要摆脱肯定的或者否定的限定，需要摆脱宣传、受到导向的论题和强加的命令（这些都是当时权威艺术的共性，如宗教原教旨主义）。我们应该回到全面的文化符号学上来。纳粹艺术作为艺术、作为纳粹特点有什么意义，这才是需要认真研究的问题。可以肯定的是，答案的要点正是问题中的限定要素。我们讨论的最为敏感的脑中枢就是内容实质的问题。我们在这里涉及根本的符号学问题。我们可以回想一下，价值的生产，被接受的艺术实践的普通符号学意义可以通过言语的内涵模式衡量。

众所周知，叶尔姆斯列夫为了实现话语最大的类别化提出了言语内涵模式，他提出了机能（usage）这一术语，用它来表示与语言无关的、通过内容表达出来的价值，其中的某些机能，我们可以称之为风格（des styles）。某种意义上，我们再一次遇到了社会艺术的价值的机制和活力问题。内容实质经过处理，在接受过程中通过符号学意义勾勒出一幅特殊的文化景象。本书一以贯之地描述（不同符号学对象的）艺术化的条件。在本书规定的艺术化条件下，

如果纳粹艺术的命题要成立，首先需要存在艺术。然而，纳粹怎么处理呢？这需要处理内容实质，在社会性中创造一种价值效应，它应该具备明确的纳粹价值。这是什么意思呢？这是不是对艺术进行分类，不考虑接受时的感受，如我们将艺术分为宗教艺术、希腊艺术、哥特艺术、印加艺术、抒情艺术、电影艺术呢？不，应该将纳粹艺术理解为被体验到的艺术。纳粹这一修饰词应该在内容实质的层面上增加纳粹的全部意识形态，不论其外在的形式如何，通过不同形式的符号学材料的具体化后，其承载的意识形态应该得到体现。此外，纳粹这一形容词同时也应该在美学躯体勃起的经验性层面留有纳粹行为、纳粹化的痕迹。如果这两个符号学要求无法得到满足，我们就无法谈论纳粹艺术，因为纳粹艺术不存在，或许它是对人类文化财产中的不同社会生产的分类结果。在接受层面，异质接受使符号学价值发生根本的变异。即使我们承认纳粹艺术在心智层面得到确认，奥斯维辛赋予了它象征纳粹性的任务，但是，根据本章开头对纳粹历史性的人类符号学分析，我们断定，纳粹艺术这一提法从严格意义上讲没有任何含义：纳粹实践是反符号化、反社会化的典型，它是一种被规划的死的语言。具体地讲，它在接受过程中系统地阻断了一切艺术化，在与纳粹行为的生产的接触中，这可以观察到、感触到。

若纳粹艺术要具备鲜活的内涵，那么它需要置身在一种文本契约、美学契约环境中，这个环境应该融入纳粹的空间，我们接下来就需要思考纳粹空间存在的条件，同时也要考虑到文化问题，我将这一眩晕式难题留给阿多诺的理论。

鲜活的艺术源于躯体经验性的勃起，它会在身体面前，通过身体，在身体内部自动产生立场、冲动和感觉。这种运动最重要的特点是伦理性。艺术作为艺术，其影响有其特殊性，我称之为艺术根本的表现性（la performativité radicale de l'art）。从这个角度看，艺术的立场中总会潜藏着可怕的后果。

艺术的废墟中还留存着什么呢？只有些碎片和一种责任。碎片是最清晰、最主要、最确定的事物。后奥斯维辛的问题不仅仅和“后”字相关，它通过颠覆的方式影响到我们这些后来者对以前的看法，阅读维尔伦或者拉封丹，倾听亨德尔或者蒙泰韦尔迪（Monteverdi）的音乐，欣赏委拉兹开斯、提香、米开朗琪罗、罗丹的作品，都是通过永恒的谋杀来形成一种艺术观。我们和死亡的关系被改变、被细化、被颠覆了，这种关系升序地激越着裸声（la voix nue）的激情，这是从哪个坟墓中传出的裸声？我们处于一种几近自杀的兴奋中，这是艺术的艾滋病。

我们可以通过艺术中介，通过幻化的方式抵达超级客观世界（ultra-

monde）和神圣（le sacré）（前面曾提到过神圣的概念）的彼岸。这种幻化通过形象实现了主题化，心理分析专家对此十分了解，这是一种退化（régression）（是出生前在子宫内的先天退化）。这种符号学和美学手段在话语艺术中被运用到极致：在《费德尔》中，拉辛把费德尔的死亡幻化为他与他子孙后代悲伤的死后重逢；在《地狱一季》中，兰波笔下的大写的“我”甚至说出“我将逝者们埋进我的衷肠”。从此，导向被颠倒了，通向死亡明显的渐进性出现了。在话语艺术中会出现各种明显的、分散的写作实践；同样道理，它也可能包含其他艺术门类中的实践，我们目前先把各种符号学对象、行为、项目搁置起来。在这种情况下，跨符号学对象的、超越不同形式的、形象性的、主题性的极限出现了。[1] 从某种意义上说，理论化造成了极限的冲击，对渐进性的确定摧毁了艺术与非艺术的分野。但是最强烈的冲击来源于我刚才提到的“搁置”中，主题的不确定性和一致的普遍化释放出一个艺术化的整体空间，这也就是说，一切都可以被艺术化，没有什么不能被艺术化。一切事物都打上了不可磨灭的印记：这是一次爆破。

我们不应该抱有任何幻想。我呈现给大家的理论模式只是一个概要式的简介。经过这一章的分析（本章在逻辑上和前一章是连贯的），奥斯维辛后艺术表现的赖以存在的氛围只对部分人有意义，在这些人的思想中，在他们的实践中，信奉重新分类的信条（déclassement）。但愿好事者不要杞人忧天：大部分人并没有站在他们一侧。然而，对于某些艺术家而言，艺术实践就是葬礼。下面是米歇尔·德吉[2]的一段文章，它在这方面具有典型的象征意义。

> 事物的本质在于再现难以捕捉的时间，这样的事物存在吗？它是运动，它是时间的形象化，它是时间的寓言。我们的时间，我们寄身其中的时间，我们的毁灭渴望着时间的形象，找寻着与动态的一致性——在形象的欲望中，确认（reconnaissance）的希望在颤抖 。这是接近业已靠近我们的事物的欲望，这是接近出现在我们面前被辨认出来的事物，这是我们泪流满面地触及的鲜见的作品，我们看见它们会叫道：是的，就应该是这个样子。
>
> 某些伪迹，某些在形象化方面、在形象化的再现方面表现最好的作品，它们最不具备确认的属性，我们正在迈向死亡。“我们已经上路了。”（帕斯卡尔）

---

① 请参见 E. 帕诺夫斯基和 J. 库尔坦斯的著名研究结论。

② 摘自《关于犹太大屠杀》（《高峰时段》，瑟艺出版社，1993 年版）。

路途并不平坦。它将不可限制性（illimité）化为航迹，使之变成固定时间的机器。有些在继续，有些在逃离。

这是表面上双重矛盾的目标的模糊（indécision-indivision）（我们去向何方？我们在逃避什么？我们在追赶什么?），这种模糊给我们带来了旅行的兴奋，它也促使我们观察旅行的象征：火车。

《犹太大屠杀》（“Shoah”）是一部关于火车的电影，我们知道它的“终点站”。我们这些观众犹如被安置在命运的扶椅中，知道车上的乘客并不清楚自己会去向何处。电影的银幕是这样的：卡龙（译者注：希腊神话中摆渡亡灵至冥府的船夫）狞笑着，做着鬼脸，波兰的铁道工眯着双眼，他们知道，我们也知道，他们的同胞在模仿杀人时的动作，这是沿途的征兆。路途，这就是路途。

因为参与大屠杀的后勤紧张，一个铁路工——车站的站长成了火车司机。当普利茅·勒维和他的家人被释放后，他们原路返回，这是休战（la Trêve）的炼狱：一列火车又将他们运走，也可以说，在几个月中，列车将他们固定在这些冷漠的铁轨上。

不难看出，这段文字遵守了一系列的条件，从而在接受过程中实现了高度的文学化。根据在前几章中介绍的多种文学测试机制，根据多种文体元在等级层面的重合，我们可以快速地得出几个重要结论。在文体元的构成层面上，在特殊文学性的角度，词汇的重复系统和句子的发展以及句法的变化联系在一起，它同时对语义同位素进行了深化和偏离处理。这段文字在符号学意义上的复杂性不言而喻，因为许多用语都具有多种价值，它们在意指过程中呈现出页层状态：时间（le temps）的意义变化，前缀 Figur-，词素-port-，路途（la voie）以及列车（le train）都属于这种情况。这种词汇的页层结构分散于全文中，将话语整体的意义扩散至各个层面，破坏了话语意义的稳定性。此外，文本的内部参照性也是确定的。文中存在着大量印记，它们都对应着文学的宏观文本，如法国古典主义的文学生产［比如引言：我们已经上路了（帕斯卡尔）］，也有对希腊罗马神话这一宏观文本的参照，如卡龙的形象。我们继续分析，也能注意到贯穿全文的伊克非尼斯（ecprasis）[1]，它是双重限定的。一方面，信息体似乎是克洛德·朗兹曼（Claude Lanzmann）的电影，这部电影在题目中就标明“一部奥斯维辛后的作品”；另一方面，句子的切分片段依次提

① 译者注：意为使图像说话，这里指文字再现视觉艺术，描述图像。

示“犹太人大屠杀提醒我们西方的悲剧”，“我们，这些观众，被安置在命运的扶椅中”，这些句子回荡着，以上的各种技法将文学化局限在参考意义中。文本的宏大意义、生产环节的启动过程、接受环节的社会经验都会给文本带来特别的、深刻的、集中的感触，它是情感-认知层面的感知，它促成了文本躯体中令人错乱的勃起（érection）。

如果要试图分析这个符号对象的组成部分和话语的语义结构，那么我们需要处理一组特殊的信息。在第一段末尾，有一段典型的讲述，我将之称为参与式接受。整个话语艺术实践的形象化过程中通过词汇表现了一种普遍的主题化。无法认识-认识-确认的程序强调了认知程序。有形的路途中连贯的动作提示着形象化的联系。我们看到生存是为了死亡命题（l'ête-pour-la-mort）（固定时间的机器）的渐进性。在倒数第二段中，人类在奥斯维辛后物质存在的虚化与对具体历史性的神话形式处理，使身体的拟像近似奥林匹亚山上诸神的死亡。

我们没必要再对这个文本-事件的分析走得更远，它将不可限制性（illimité）化为航迹，犹如黑暗中隐约的闪光，赋予了整个文本图解特点（iconisisable）。奥斯维辛后的可艺术化特点、我们的绝对（absolu）、覆盖在我们身上的灰烬，只能通过盲目的光芒才能显出原形，只有通过没有死亡阴影的形式和强烈的声音才能被人觉察——声音的强度太大，以致人无法捕获。

如此一来，这是艺术还是非艺术？我们很难给出否定的答案，前面简要的分析带来艺术化的可能性。然而，这样的文化产品，前面提到的各种接受条件和模式使得我们难以在社会历史过程中限定出一种特别的艺术化。事实上，在领会类似的文本时，我们不得不抱着犹豫的态度。在悲剧过去60年后，甚至更长一段时间中，大家会立刻从中辨认出一种具有外在参考性的价值。读者对时间的感知会随着难以捉摸的运动而变得淡漠，话语元历史的（métahistorique）、凝思的一面会保留下来：是诗、故事性叙事、电影批评、文化人类学的评论、私人日记的片段、美学变异、一段见证，还是回忆录？

我们很难断言，它很可能是这一切的混杂体。我认为这种混杂非常重要。也许我们无法将分离（la séparation）、统一（l'unité）、宇宙秩序（l'ordre cosmique）都纳入艺术化的实践当中。艺术实践中无法容纳宇宙秩序，从根本上讲，这没有可能。记忆的服丧（l'endeuil de la mémoire）剥蚀着美学躯体。我们同时可以断言，服丧从另一个侧面在美学勃起中带来一种默契，这是撕裂和碎片的默契，它们遍布在整个躯体上。

在更加忧伤的氛围中，我们重新诠释了遮羞布的古典式沉思。这块遮羞布

以前不能被扯落下来，裸露不可受到侵犯。奥斯维辛后的美学模式是悲伤（Σπαραγμός），它将一切撕成碎片，相应的艺术机制（话语的文学化）具有间歇性。罪恶发生后，在奥斯维辛被谋杀的身体的解体中，分解与其社会实践的艺术化表象之间存在着间接的意指关系。这种类比会推导出另一种默契，它将裂口的表面扩张至所有美学躯体的经验中。哪些声调会穿越裂缝掠过虚无化（néantisation）呢？这似乎是一个毫无意义的疑问，激情和声音正是通过对失落与绝对、历史性的黑暗的确认衔接起来。我们无法对激情分类：它要么被压抑着，要么释放出来。当我们今天面对过去的艺术生产（面对有待艺术化的事物）时，我们无法回避激情。我们不是要面对博物馆的墓地，不是要回顾各种批评，我们需要面对跃然眼前有待我们辨认的身体，我们需要面对现代社会正在形成的爱的际遇（des rencontres）。现在我们如何阅读《费德尔》？如何阅读萨德？如何阅读《恶之花》《马尔多罗之歌》和《地狱一季》？我们的问题不是我们怎么能阅读这些作品，而是我们如何下手以及究竟发生了什么。这是对特定阴影的侵犯，是我们爱抚的重音，这是对称的渐进性，它颠覆了我们在超级客观世界边缘的幻化。

我在上面几行中提到的思想轨迹符合一个间歇性机制（régime d'intermittence）。我们可以回顾一下第三章中提到的机制理论，它首先建立在文学化基础之上，而后又普及到整个艺术化中。机制的思想暗含着等级（degré）、变化性（variabilité）、区化（différenciation）、不稳定性（instabilité）。我在前面也提到过文学空白的提法。大家应该将这些思想集中在一起，运用到当前的分析中。从文学化的角度看，前面引用的米歇尔·德吉的文章符合一个具有多种文学化的机制，根据具体接受者的文化和所处的环境，应该存在一个高密度文本躯体的勃起，勃起也可能不存在，也可能或多或少地存在着，不同时段的表现截然不同。这并不反常，有待于艺术化的所有社会实践都有这个特点。特别之处在于，在接受过程的高端中存在文学化的假设，其中有一种内部变化，它不是文学化强度等级的变化，而是对文学化施加启动或者阻止作用。第三章中，我已经提出过文学化强度等级的内部差异问题；这里涉及接受性质的内部的、本地的变化性。接收机制中的间歇性是米歇尔·德吉文本的一个特点，文本中存在着诸多明显、强烈的文学化机制的区域，这些区域同时具有同样明显、强烈的外在参照性（extra-référentialité）。生产－消费行为内部的间

歇性可能构成现代性[①]的一个特点。严格地讲，这种间歇性构成解释学运动的要素，解释学运动结束了文学时代，使我们回归到普遍化的修辞时代：这似乎是一个从未真正闭合的区域的再次开放。在现代性的瓦砾中，修辞的升华标志着话语的再生，这是获救的逻各斯的纯粹、单一的表现。艺术中的极限问题不再具有意义。

间歇性的分析方法可以帮助我们重新审视历史，大家关注奥斯维辛，也要超越奥斯维辛。它可以为更好地理解当下[②]生产中的实践思想提供帮助。我们可以在阿多诺提出的困境的基础上深化我们的思想。我们避开阿多诺留下的遗憾不谈，从他的思想中提取逻辑性的结论，大家知道，阿多诺在最后的思想中指明了方向，但是没有给出具体办法。肢体思想是一种可行的（但是也是困难的）办法。道德层面的要求和文化层面的不可能性非常清晰。让我们做些解释：出于对涂炭生灵尊严的尊重和社会责任，我们必须谈论奥斯维辛，否则，这将重新上演。从经验的角度看，在对牺牲的身体进行表达时存在着某种身体上的情不自禁（une irrépressiblité physique）。这种历史性经验没有符号学意义，因为历史性经验超越了世界的形象化（mondanisation），它构成了一种反符号（contre-signe）。我们曾经解释过，在这种情况下，我们面对着一种特殊的不可名状的情况。

所以，我们绝对不能通过任何方式言说奥斯维辛，即使用非言语的方式也不行。

从宏观上看，我们仍然遗漏了一点：寓托（allégorie）。每当文化中出现难以表达的事物时，寓托就会派上用场，但是它只适用于对客观世界边缘的表达。我们可以回顾一下 W. 本杰明就三十年战争的环境与德国悲剧（Trauerspiel）生产之间的关系所做的有力分析。除了寓托在解释学、语义学、宗教、非宗教方面的理论，我们可以从宽泛的意义上总结出寓托的两大特点：寓托与不可名状之间的联系，寓托与艺术之间的关系。话语艺术中的寓托话语和非话语艺术中的普通寓托手法一样，它们都通过迂回的方式凸显出来，我们得迂回前进。在绝对诗歌的文本实践中，在丰盈的话语的虚无边缘，寓托被主题化、形象化、象征化。在德国浪漫主义中，荷尔德林曾经这样写道：

Ein Zeichen sind wir，deutunglos，

---

① 关于现代性问题，我们可以参照 A. 孔帕尼翁（Antoine Compagnon）撰写的《现代性的五个悖论》（瑟艺出版社，1990 年版）。

② 我曾经阐述过，我这里指的当然是大屠杀后一小部分有意义的创作。

Schmerzlos sind wir und haben fast
Die Sprache in der Fremde verloren…
译文：我们是一个符号，无法说明任何问题，
我们没有疼痛而且几乎
已经把语言＊[1]丢失在了异乡……

在世界的形象化之外不存在任何意义，甚至在痛苦的感觉之外，没有了生命，没有了感觉；到了语言的异乡，我们就变成了自己的陌生人，我们为语言服丧；然而，我们听到了一种声音，它是虚无的符号，是虚无化（anéantissement）的符号，是否定性（négativité）的符号，这种否定性充斥在整首诗歌中。这是一个（话语）动作，它从遗弃感中升华出坟墓，它是非常敏感的作品。这个仅存的动作是必要的、根本的。最后的话语（ultima verba）成了纯粹的言说行为（l'acte pur de dire）最后的避难所，在这种处境中，记忆的痕迹变得难以感知、行将消逝。如果将这些评述和第一节点、第二节点辩证法的理论化联系在一起，第二节点在努力实现一种纯粹的象征化，那么我们就会明白，这种趋近的极限是绝对的艺术化（l'artisation absolue）和根本的不可言说性（l'indicibilité radicale）。服丧的言说赤裸着，就像杜拉斯说的那样：它被包裹在裸露中，这是单纯的、唯一的、完全的诗，它是永久的沉寂之前最后的狂欢。经过寓托处理的这种言说成了面对绝对他者时唯一的言语，它与所有的表达都不同，让人感知到一个眩晕的、受阻的空间。

寓托成了唯一的方法。米歇尔·德吉文章中的神话化处理一点都不偶然。荷尔德林对符号的拟人化也是有根据的，它是符号活动（言语练习）的人性化处理或者人性在符号面前的自我确认。后一种解释尤其充满兴趣，它彰显（它在对应的主题化中构建起了形象化层次）出人性-意义。伦理、情感诉诸、情绪范畴在冲动性-肢体理论中糅合起来，上述观点和冲动性-肢体理论不谋而合。在我们今天看来，冲动性-肢体理论孕育出语言（希腊语）活力。这就不可避免地需要对主体性进行寓托。

这是寓托，或者是虚无。因为虚无无法被接受，所以这就是寓托。它的结果看起来并不具有 W. 本杰明提出的诠释复杂性。今天，我们将这种诠释复杂性理解为寓托在普通符号学层面上的必要性。诠释复杂性能解释寓托的阴暗面：忧郁（la mélancolie）和寓托言说（dire allégorique）是同质的，在巴洛

---

① 译者注：＊带定冠词，指某个特定的“语言”。

克绘画的构图中，阿弗洛迪特（Aphrodite）和厄洛斯（Eros）的寓托表达甚至细腻到画面上的衣皱——这是表达被噤声的符号。此外，我们还需考察一下艺术化程序和寓托复杂而又同质的联结。这是最棘手的一个节点。从符号学意义上讲，寓托只和两种价值维度（宗教解释学和艺术实践）相关联，我们不应该对这一事实置若罔闻。在当前语境下，我们暂不考虑宗教解释学，这样只剩下艺术实践，多种艺术实践。

寓托的迂回表达从本质上规定出一种复杂的符号学功能；它构建起某种参照，寓托在自身的结构化过程中树立起这一参照。寓托作为一个整体通过它自身的行为、生产、接受可以得到衡量，如果没有这一参照，寓托就不能成立。根据本书中的理论，所有的限定关系都可以促进艺术化。即使我们不进一步推导艺术和寓托之间的一致性，根据现有的观点，我们可以得出这样的结论：寓托的表达意味着艺术化。

在与奥斯维辛相关的历史经验性层面上，我们可以确定，奥斯维辛的艺术化是对见证、记忆和反思的表达。这个结论使人心神不安，因为这样的艺术化会促成另一个社会实践，它在符号学和伦理层面上均难以避免。只有这样的艺术品（也就是说有待艺术化的事物）才能在接受层面被理解为反映犹太人大屠杀的艺术行为。这是朗兹曼的电影和德吉的文章所折射出来的道理。

上述一系列推理很难在其自身系统内受到反驳，它具有两个思辨层面的优势。首先，从严格意义出发，我们建构起一种思考方式，澄清了对杀戮表达的界限和必要性；其次，我们深刻地将当前的艺术思想与终极的葬礼联系在一起。然而，推理并没有走到尽头，上述推理过程会引发其他后果，这些后果和充满悖论的肢体同样值得推敲。如果艺术为罪责推脱，那么艺术给出的答案就会显得丑恶。

在谈论上文中提到的丑恶之前，我们将体验一种奥斯维辛后的艺术功能，我们将在艺术的社会实践框架中对其进行考察。它是从勒克莱齐奥《流浪的星星》中摘录的引文，属于话语艺术。叙述者讲述了一个犹太家庭于1944年在意大利边境被捕的事情，他们原以为能在意大利边境重获自由。奇迹般逃脱魔掌的年轻的艾斯苔尔在叙事文中回忆了这段往事。

> 他们在车站的建筑物中等待着。在博尔格圣达尔玛索的入口处，德国兵轻而易举地将他们抓获。饥饿、疲劳和困顿让他们筋疲力尽。数日来，他们一直在毫无遮蔽的石头小道上走着。他们走下狭窄的山谷后，第一眼就看到了恩特拉克的教堂和村庄的屋顶，他们停住了脚步，心疯狂地跳动着。孩子们吃惊地看着。他们以为到了乐土，再也用不着害怕，战争结束

了。山谷在晨曦中闪烁着光芒，它已经披上了秋日的色彩，这是一个胜利的、几乎令人陶醉的秋天。钟声从远处传来，一波接着一波，他们看到，屋顶上空飞翔的鸽子折射着日光。这就像一个节日。

他们又迈开脚步，穿过了村庄。在他们经过时，狗顺着斜坡尾随着他们，狂吠着。孩子们紧紧地依偎着他们的母亲……

一家人走下山谷，一直走到瓦尔蒂也里……孩子们惊奇地看着被日光照射的高墙、教堂的穹顶和高如灯塔的钟楼尖顶。飞翔的鸽子和着钟声，在穹顶上方的天空中飘曳着。炊烟夹杂着食物的味道袅袅升起，原野中枯草上冒着火苗。流水在河边的鹅卵石上潺鸣，这温柔的抚摸似乎在诉说着未来。他们向着火车行进着，他们要去往热那亚、里窝那，也许他们能一直走到罗马，他们可能会坐上安吉罗·多纳迪的船。再也不会有战争……女人们分享了留下的食物……溪流在太阳下熠熠生辉……他们聆听着溪水自由的歌声……男人们坐在地上，他们吸着烟，谈论着。他们谈论着日后的打算，日后在山的那一边，在热那亚、里窝那的计划。有些人甚至谈到威尼斯、的里雅斯特，谈到他们去往以色列地（Eretz Israel）需要穿越的大海。

在博尔格圣达尔玛索入口处通往火车站的路上，德国兵将他们俘获。一切都发生得极其迅速，他们被捕时并不知道究竟发生了什么。在冰冷狭窄的长街尽头，身着绿大衣的士兵们出现在他们面前。在他们身后，卡车开着大头灯慢慢地行驶着，把他们像羊群一样驱赶着。就这样，他们一直走到火车站。在那里，德国兵将他们赶进一间很大的屋子中……德国兵关上了门。

……黎明时分，士兵们打开了靠近铁路一旁的门，他们将男人、女人赶进了没有窗户的车厢，车厢被漆成迷彩色。天很冷，火车头喷出的蒸汽汇成朵朵散光的云。孩子们依偎在母亲们身旁，他们也许在想："我们要去哪里？他们要把我们带到哪里去？"站台、车站旁的建筑物和周围的城市都是空的。只有士兵们幽灵般的影子，他们在火车的蒸汽中渐次远去。男人们也许梦想着逃跑，他们只需抛下女人和孩子穿过铁轨，越过护栏，消失在田野中。在沉寂的无尽的黎明里，没有尖叫，没有人声，没有鸟儿，没有犬吠，有的只是火车头的喘息声和铁轨的摩擦声，火车变轨会发出的刮擦声。没有目标的火车摇晃着，都灵、热那亚、温提米尔，孩子们紧紧地搂着他们的母亲，汗水和尿液呛人的味道，转向架的撞击声，飘入封闭车厢的烟雾，从门缝中渗进的晨曦；土伦、马赛、阿维尼翁，轮轨的

> 声响，孩子的哭声，女人们窒息的声音；里昂、第戎、默伦，火车停顿后的寂静，一个冰冷的夜，令人厌烦的呆滞；卓西，等待，这些消逝的名字和面孔，他们犹如从艾斯苔尔记忆中夺走的兄弟姐妹一般。

我们不是关注文本的地位，只关注它的效应，尽管我说过，效应是衡量地位的依据。文本的前奏没有任何提示，它既不是小说，也不是散文，既非陈述文，也非历史故事，然而，物质的、文化的经验先验地提示着我们，这更倾向于一种文学阅读（une lecture littéraire），或者是正在文学化的阅读（une lecture littérarisante）。总之，我们很难否认，从经验上讲，读者在接受时会产生非常强烈的文学化感受，这种文学化感受来源于三种文学性测试共时的作用。随着阅读中时间和空间的作用，艺术化机制变得日渐强烈。在引文的第二部分中，各种令人揪心的句子混杂在一起，它蕴涵了强烈的外在参照性，外在参照性缓和了让人局促的、烦恼的间歇性。我没有必要在盲目的阴影中详细剖析文本，盲目的阴影犹如死亡天使扑打着的无形翅膀。是的，根据前面的分析，这是对奥斯维辛后艺术恰如其分的形容。被回避的问题应该在这里得到重新审视。

我们做一个临时性总结。在犹太人大屠杀的参照下，自犹太人大屠杀发生以来，我们就进入一个跨世界形象化（trans-mondanisation）的区域，它独立于客观世界，它对绝对的、特别的不可言说性进行了无可争辩的限定（限定一词仍然具有悖论性），在伦理上，我们有必要建构一个与这一根本的反符号学（a-sémiotique）相对应的符号学过程，且只能通过寓托的方式构建这样的符号学过程。根据唯物主义解释学，即脱离了一切精神参照（严格地说，这里指的就是宗教）的解释学，寓托会促成艺术化的实践。它会带来两个重大后果：从实践层面看，后奥斯维辛艺术可能存在；从伦理上讲，它是必需的。这个双重后果是重合的，因为伦理调节者具有社会性的实践功能。这不是说，只有存在的义务就会有很大的可行性。在前面，大家已经明白了这种艺术符号学机制的特殊本质。在此我们提出两个关联的观点：一方面，我们的分析给理解奥斯维辛之前的可艺术化的实践带来了前所未有的光明；另一方面，我们注意到，可艺术化实践的虚假性会给人造成没有事情发生的感觉，它造成了类似阿多诺结论的冲击。然而，我们可以断定，一种技术体系的时间效率不能证明其认识论价值；同样道理，庸俗和浅薄中渗透出来的懦弱无法证明社会生产实践条件的符号—伦理的有效性。

所以，艺术和艺术化都是具体的，同时也是令人揪心的。我们无法驱散丑恶。本书中的诠释努力，特别是出现在前几章中的诠释努力形成了一种艺术思

想（或者称为关于在接受过程中受到艺术化事物的思想）。艺术思想的最终检验标准，它的最高理性（l'ultime ratio）和试金石就是感知的行为（acte de ressentiment）。这一感知的行为出现在接收过程中，它是对性快感的拟像之反应和感觉。它就是拟像。这种情色的融合拥有强烈的认知成分，即使在泛情色性（pan-érotisme）中，快感也承载着重力。与这种限定关系协调的首先是快感。只要涉及艺术化的程序，这样的快感就具有根本性，它不是一个形象。这样，我们推导出另一种紧张关系、另一种矛盾，甚至是更加深刻的理论困境：如果艺术一定要存在——这里的艺术是和不可符号化相对的符号化的特殊类别，不可实现的、有必要的艺术化应该有一个特别的快感类别。

我很清楚地意识到上述观点令人难堪的特点。然而，这是一种无法把持的情形，而非罪恶的清醒。它不是阴郁的遗弃感，也不是制造真实的恐怖舞台，而是令人生疑的快感。让人质疑的是这样一个张开的陷阱——它类似得逞的罪恶，它是纳粹主义的灾难。阿多诺深入揭露了这种灾难，并从中得出他的结论，他将奥斯维辛后的文化视作一堆垃圾。我们意识到这个陷阱，所以不应该对由此产生的各种可怕的谬误和逻辑难题感到惊讶。在阅读勒克莱齐奥的《流浪的星星》，或者聆听肖斯塔科维奇的《第十三交响乐·娘子关屠杀》，抑或欣赏博克尔的《我们之中和超越我们的不可名状》时，我们无疑能感受到一种更加阴暗、更加充满遗弃感的快感，我在上一章中对这种快感做了详尽的评述。这种快感中也夹杂着间歇性（intermittence），其中包含着对恐怖的憎恶和排斥。它犹如一种召唤，吸引着我们在罪恶中、在罪恶后体会罪恶；它犹如一种从被谋杀者身上提取的善意的、可耻的伴随（Accompagnement）。我们处在“扶椅”当中，被杀戮紧紧地扼住，恐惧被驱散了，无耻深深地驻留下来。这些作品中充斥着一种行将消逝的声音。

这是被禁止的、受到阻隔的快感。这种阻隔会持续多长时间？这种禁止会延续多远？我们无须回顾第二章末尾（关于书写契约）的评述就可以明白，在当下的时空中，在第三个千年的开端，在许多发达国家，学校里并不教授第二次世界大战的历史。我们可以像修昔底德在《伯罗奔尼撒战争史》中所做的那样，在想象中把自己置身于几个世纪以后，设想一下这些作品在那个时候的文化景象：假设这些作品经受了持续的艺术化，在那个时候，什么事物受到禁止？阻隔又会出现在哪里？今天，某些人在某处感受到禁止和阻隔，这是快感的葬礼，这是葬礼的快感。

这种撕裂、这种失败的激情是真切的、喧嚣的，它无疑是后奥斯维辛艺术应该的特点。我在前面已经指出，这样的感受同时也是生产的艺术化效应的特

点，生产的艺术化不会对大屠杀进行直观的主题化，但是它通过间接的方式对大屠杀进行了主题化。我认为，对过往和当下进行言说远远不够。这不是拟态的聚合关系的失败，而是世界象征化（mondanisation）的失败：形象化世界从此变成断裂的、脆弱的、开裂的。这是地震后的状态，我们不考虑地震，感受不到地震，我们不愿意去思考它。从此，自杀的气息弥漫在整个艺术化的深层效应中。源于裸露（la nudité）的性提供了绝对尊严、绝对脆弱性、绝对不可交换性，它们产生的错乱激情成了艺术效应最终的衡量标准，错乱的激情和眩晕同死亡和坟墓产生的失望的错乱（trouble）是同质的，虚无化变得更加彻底、绝对，它充满了遗弃感，今天，明天，虚无化加深着这种错乱的激情：这是存在于某处的乌有之乡，我们永远回避，不予起诉（non-lieu），它穿越了象征化世界的罪恶，它不是飘逸在云端的超级客观世界，准确地说，它是被谋害的坟墓。

还有什么呢？只剩下了身体？身体的重生使得人道得以持续，这只是脆弱的身体、冲动的身体、与其他身体共存的身体。局限于身体的视野是宽广的视野。身体与死亡同在，因为只有死亡才能呈现在眼前，它是无可挽回的、真实的、永恒的。死亡时身体的视野，也是艺术的视野，我们现在失望地知晓了这一事实。肢体是我们最后的依靠，也是我们最后的手段，它同时也是我们最后的衡量标准和要求。肢体的不灭性（survivance）是可以分析的，我们需要接受肢体不灭性的污点。最终，我们承认了身体的价值，承认了艺术效应和深刻独特的感觉主义（sensualisme）之间的一致性和同质性。通过感觉主义，美学躯体被确认并被消费，在感觉主义中，美学躯体与虚无二者必居其一。在社会实践中被接受的新兴的身体是社会实践全部的存在依靠：这是可确认的、被确认的身体。然而，在今天，这总是一种令人惊愕的、惨遭蹂躏的、支离破碎的确认。这就是奥斯维辛后的身体吗？这是精神和灵魂的废墟。

上述推理显然会触及极限，即艺术的极限，特别是文学性的极限和思辨可接受性的极限。我们有可能会对极限感到惊异，我们可能超越违抗性（transgressibles），可能会迷失。我们一旦感到惊异，那很可能处在漩涡中。我们以何种名义揭示违抗的不可接受性呢？我们只能以伦理冲动的名义，我已经阐述过伦理冲动，并且将它纳入一切符号化对象（内容实质）的中心连接中；我们也以针对各种实践的判断的名义揭示违抗性（transgression）的不可接受性。在上述条件下，我们才有权利，甚至在某种意义上有义务做出这一价值论的判断，我在前面将这一判断称为伦理立场，它参与一切实践。我们可能犯有诸如不慎、浅薄和“肮脏”的错误，这些结论都是参照伦理立场得出的。

根据本书到目前为止的推理，我们可以根据逻辑得出如下结论：一切都可以被艺术化，一切都可以被文学化。一方面，对奥斯维辛进行艺术化是丑恶的；另一方面，这种艺术化是必要的，它可以通过寓托而非言说的途径去实现。这是伦理层面的丑闻，这也是伦理的必须，在符号学层面上，这是唯一可能的途径。在遇到这种矛盾之时，我们几乎能立即观察到，并承认在奥斯维辛中的艺术实践，这种经验性超越了大恶中的想象，一切都可以艺术化，一切都可以文学化，这是一个合理的结论[①]。推理看起来是无懈可击的，它以有力的论据做支撑。当然，我们也得承认，如果反向论证，论证将更为棘手（反向论证有时甚至没有可行性）。

显然，我们应该对一切都可以艺术化、一切都可以文学化的结论做出更深入的阐述。在我们提供的条件中，犹太大屠杀的艺术化难以被人接受，但是它具有可能性和必要性。这是关于犹太大屠杀的艺术化，也就是说，它是在伦理立场调节下的社会实践中的一个命题：它明显、强烈，受到特定的导向，以至于在接受环节创造出一种具体的存在主义效应，这种参与－拟像（participation-simulacre）的特殊感觉让主体的身体更加沉重。参与－拟像中充满了受害者的遗弃感。或者说，犹太大屠杀由另一个施事极来完成，这是一个施事整体，它受到指称 SS 的象征，这个指称与人类似。如果我们将分析进行施事处理，如果我们在蔑视身体、工具般异化和虚无化的指引下，按照这种施事类别，依据这一实践方向对所有的社会行为进行象征，那么结论就是一切都不可艺术化和文学化。上述否定也许会具有重大意义，它可以帮助我们走出上文中提到的论证困境，因为这样的行为不是社会行为，这样的实践不是社会实践，这样的施事分类也不具备任何神人同性论（anthropomorphisme）的特征。我们再次遇到讨论纳粹艺术时的论据，在对纳粹艺术的讨论中，我们得出的结论是：纳粹艺术思想在符号学层面不具有可能性。

艺术化的极限就是人类的极限，它取决于接受行为中伦理立场的参与程度。这是恰如其分的结论。

---

① 在这里，形象化世界的主题化主要指的是艺术中的具象化处理，而非前面提到的社会实践的地位问题（其中包括言语和非言语艺术）。

结　　论

我在这里不会做出任何结论，结论还有待于进一步推导。

我们曾思考过面对客观世界构建象征化世界的符号化程序的意义。其方法主要是语言方法。这里的语言方法指的是象征价值被稳定的社会实践。艺术具有可艺术化的特点：各种被人体会的社会现象在接受过程中的接受条件各不相同。我们可以构建这些符号学条件的模式。所有介质中，文化价值的构建性动力中最为敏感的磁力包括情绪范畴、认知范畴和伦理要素。肢体思想推导出了性感之拟像的命题，在涉及绝对葬礼、终极谋杀和奥斯维辛之后的坟墓时，我们需要借助于寓托（allégorie）的思想。

这不是艺术，也不是非艺术；这不是死亡，也不是非死亡（non-mort），这个结论在追溯过往时亦成立。在垮塌的极限中，在自杀的文化垃圾下，可符号化的特性（le sémiotisable）只剩下皮毛和重生的身体。只有教条论（le doxique）在社会的表层发挥着导向作用，在社会的表层下面一无所有。那里只有一个共同的声音，没有面孔也没有名字，但是它犹如黑暗的轨迹、消逝的言语和动作，犹如被谋害的生命，它在激荡着，它在用一切理性激荡着服丧的无序的身体。

甚至对命运的反抗也消失了，这是绝对的模仿（*μίμησις*）：它要么是最高的拟像，要么是虚无。在欧洲巴洛克时代的巅峰时期，萨德抽象地再现了艺术效应中冲动的心，他本人也遭受到历史性的颠覆。从此，间歇性（l'internittence）和未区分性（l'indifférencié）从外形上、身体上给一切美学躯体的感觉打上深深的烙印，这发生在一个本质上具有修辞属性的社会实践的继续体中——这个继续体剔除了精神的虚妄，在开天辟地前混沌的黑暗里、在爱抚中消匿。尊严诞生于此。